Coleção
FORTUNA CRÍTICA 1
Direção de AFRÂNIO COUTINHO

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Seleção de textos
SÔNIA BRAYNER

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA /MEC

FORTUNA CRÍTICA

é o título da coleção, dirigida pelo professor Afrânio Coutinho, que, com o apoio do Instituto Nacional do Livro, ora se inicia com este volume dedicado a

Carlos Drummond de Andrade

e que reúne muitos dos mais importantes trabalhos críticos em torno da obra drummondiana. Constituindo-se em valioso subsídio aos estudiosos da literatura brasileira, notadamente professores e universitários, é também importante serviço prestado à obra de preservação da memória nacional.

Cr$ 28,00

Este preço só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro/MEC que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e conseqüente redução do custo industrial.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA

1. CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ao lançar a *Coleção Fortuna Crítica*, sob a eminente direção do professor Afrânio Coutinho, acredita estar prestando — além de valioso subsídio ao estudo colegial e universitário da literatura brasileira — importante serviço à tarefa de preservação da memória nacional. Nesta coleção estão reunidos muitos dos textos críticos mais significativos, de lavra nacional ou eventualmente estrangeira, sobre a obra de nossos escritores. Não cabe aqui reiterar os já consagrados méritos dos trabalhos críticos no corpo da cultura de uma nação. Estes trabalhos, entretanto, pelo caráter necessariamente disperso de sua publicação (livros, jornais, revistas), tornam-se, em sua maior parte, de difícil localização ou acesso, quando não se perdem. Esta coleção, portanto, ganha duplo mérito. O primeiro, estático em sua forma museológica, é o de reunião de textos até então dispersos, visando à sua preservação. O segundo, essencialmente dinâmico — e fruto do anterior — é o de permitir uma visão crítica minuciosa não só de nossas letras, como também da própria crítica, que aqui se pode examinar *em processo*, na evolução de seus princípios e de sua metodologia. É este aspecto, principalmente, que se volta para todo o público universitário brasileiro e, em especial, o das faculdades de Letras.

Este primeiro volume, dedicado ao trabalho crítico em torno de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, reúne — pela laboriosa compilação da professora Sônia Brayner — depoimentos, críticas, ensaios e estudos de alguns dos nomes mais representativos de nossa seara literária, como os de Mário de Andrade, Antônio Houaiss, Otto Maria Carpeaux, Haroldo de Campos, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Mário Faustino, Abgar Renault, Afonso Arinos de Melo Franco, José Guilherme Merquior, Emanuel de Moraes, João Gaspar Simões, Othon M. Garcia, Alphonsus de Guimaraens Filho, Waltensir Dutra, Fábio Lucas, Mário Chamie, Wilson Chagas, Wilson Martins, Sebastião Uchoa Leite, Homero Senna, Ary de Andrade, Renard Perez, trabalhos do próprio Drummond e uma delic osa "reportagem literária" que, em colaboração com Geir Campos, nos deixou a saudosa Eneida.

Eis aí todos, em longa lista, para que injustiça não seja feita a nenhum, e para que se tenha uma medida do *quantum* desta Fortuna, verdadeira cornucópia de preciosos ensinamentos, um convite a se brindar à própria inteligência sorvendo um pouco do vasto e nunca suficientemente louvado gênio de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

3,00

Coleção

FORTUNA CRÍTICA

Volume 1

Direção de AFRÂNIO COUTINHO
(da Academia Brasileira de Letras e da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

C28 Carlos Drummond de Andrade; coletânea organizada por Sônia Brayner, nota preliminar [de] Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. 282p. (Fortuna crítica, v.1).

Cronologia.
Bibliografia.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902- — Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. I. Brayner, Sônia. II. Instituto Nacional do Livro. III. Série.

CDD — 869.91
869.909
CDU — 869.0(81)-1
869.0(81)Drummond.06

CCF/SNEL/RJ-77-0087

Carlos Drummond de Andrade

Coletânea organizada por

SÔNIA BRAYNER

(da Faculdade de Letras
da Universidade Federal
do Rio de Janeiro)

Em convênio com o
INSTITUTO NACIONAl DO LIVRO
Ministério da Educação e Cultura

civilização brasileira
1977

Exemplar N.º 1316

Desenho de capa:
DOUNÊ

Diagramação:
LÉA CAULLIRAUX

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91-93
RIO DE JANEIRO — RJ

1977 — 40.º aniversário do
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Coleção Fortuna Crítica

Esta coleção visa a proporcionar ao estudioso de letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de várias épocas, objetivando dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, onde são habitualmente de difícil localização ou acesso.

O critério predominante é da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. Evitou-se reproduzir trechos de obras de conjunto, que são indicadas na bibliografia.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, cronologia e bibliografia ativa e passiva. Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas.

Uma segunda seção dedica-se a reproduzir ensaios de caráter geral e uma terceira estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor é encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade sobretudo aos estudantes de letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostram os trabalhos reunidos, sem falar de uma evolução da própria crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Para esta série já se encontram programados os volumes relativos a

GRACILIANO RAMOS
MANUEL BANDEIRA
CASSIANO RICARDO
JOSÉ LINS DO REGO
RAUL POMPÉIA e
CRUZ E SOUSA

Sumário

Nota preliminar 9
Cronologia 11
Bibliografia ativa 13
Bibliografia passiva 17

Primeira parte

DEPOIMENTOS

Poética moderna — Homero Senna 21
O Mundo de após-guerra — Ary de Andrade 30
Apontamentos literários — Carlos Drummond de Andrade 37
Carlos Drummond de Andrade por ele mesmo — Eneida 42
A um jovem — Carlos Drummond de Andrade 47
Consideração do poema — Carlos Drummond de Andrade 51
Carlos Drummond de Andrade — Renard Perez 54
Procura da poesia — Carlos Drummond de Andrade 62

Segunda parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

A Medida psicológica — Mário de Andrade 67
Notas sobre um dos aspectos da evolução da poesia de

Carlos Drummond de Andrade — Abgar Renault 73
O Predomínio dos atributos intelectuais — Afonso Arinos de Melo Franco 83
Poesia-experiência — Mário Faustino 88
As Várias faces de uma poesia — Emanuel de Moraes 98
Notas em função de *Boitempo* — José Guilherme Merquior 123
Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade — Otto Maria Carpeaux 146

Terceira parte

Abordagens Específicas

Poesia e estilo de Carlos Drummond de Andrade — Antônio Houaiss 155
Uma lei objetiva e subjetiva — Sérgio Milliet 177
Rebelião e convenção — Sérgio Buarque de Holanda 184
Carlos Drummond de Andrade e a poesia de circunstância — João Gaspar Simões 192
Drummond e a luta com as palavras — Alphonsus de Guimaraens Filho 196
Alguns processos poéticos de Carlos Drummond de Andrade — Othon M. Garcia 202
O Tempo elidido — Waltensir Dutra 235
Drummond, dentro e fora do tempo — Fábio Lucas 239
Drummond, mestre de coisas — Haroldo de Campos 246
PTYX, o poeta e o mundo — Mário Chamie 253
Amar-amaro — Wilson Chagas
Temas Drummondianos — Wilson Martins 266
Drummond: musamatéria/musa aérea — Sebastião Uchoa Leite 273

Nota Preliminar

Carlos Drummond de Andrade ocupa, na poesia contemporânea, uma posição inconfundível; das maiores expressões do lirismo brasileiro. Disse ele, certa feita, que

> Lutar com palavras
> parece sem fruto.
> Não tem carne e sangue...
> Entretanto, luto.

Eis aí a essência de sua personalidade poética. As palavras, para ele, têm corpo, e sua realização na poesia depende dessa luta. Estreando em 1930 com *Alguma poesia,* embora já se houvesse iniciado bem antes na vida literária, pois participou do movimento de renovação modernista em Minas Gerais, não seguiu os próceres do movimento, da década de 20. Não lhes repetiu a trilha no sentido da destruição pura. Ao contrário, procurou enveredar por um caminho construtivo, tanto no aspecto formal quanto no ideológico. De qualquer modo, suas raízes itabiranas o fizeram extremamente pessoal, as notas de seu lirismo lhe vindo do mais íntimo do ser. Por outro lado, ainda em virtude dessas raízes, o seu puro canto emerge de circunstâncias bem brasileiras, identificando-se com os valores tradicionais peculiares de sua grei.

Começou *gauche,* com uma humildade em que se misturavam a timidez e a tendência à comunhão. E essa tendência

domina afinal, tornando-se o traço característico de sua fisionomia moral e artística.

Sua luta com as palavras seria uma luta pela expressão, mas que fosse a expressão testemunha da dor do mundo. O mundo moderno, com o seu mecanismo, seu materialismo, sua falta de humanidade, seu desprezo pelo homem, é a *bête noire* do poeta. Atacou-o de frente, nos seus mitos e valores. Reagiu contra ele, mediante um "sentimento do mundo" que protesta ante a miséria a que é o homem levado pela circunstância de haver ele sido construído à revelia de sua essência humana. *Sentimento do mundo* (1940) e *Rosa do povo* (1945) são os livros em que o poeta mostra a sua atitude perante o mundo esmagador e violento. Já antes havia surgido em sua poesia uma nota, a do *humour* (*Brejo das almas,* 1934), arma que não mais dispensaria quando quer que se fizesse necessário causticar uma situação.

A tendência à comunhão no sentimento do mundo fez com que o poeta, realizando-se, alcançasse a plenitude de sua força e originalidade. Sua essencialidade lírica e emocional, exprimindo-se através de uma profunda consciência artística e artesanal, conduziu-o a uma cristalização e humanização, terna e suave na compreensão da "máquina do mundo", da angústia de seu tempo e do desarvorado homem moderno. Tornou-se, assim, um artista completo, de amplo sentido coletivo, falando por todos os que sofrem, mas também dando-lhes a sua palavra fraterna, o alimento de sua poesia, a fim de levá-lo a beber a beleza das coisas — o outro lado da vida — as coisas simples, as árvores, os pássaros, o amor.

Drummond é hoje, talvez, dos mais estudados, e bem estudados, poetas brasileiros. Sua fortuna crítica inclui o que de melhor se tem publicado no país e sobretudo é matéria de estudo obrigatório na compreensão e interpretação da poesia brasileira, como se pode verificar nas Faculdades de Letras. Por outro lado, é dos mais populares, haja vista a quantidade de edições de sua obra poética, sem falar na imensa popularidade de sua prosa, especialmente a do cronista, de fino e agudo humorismo.

Esta Antologia, sem ser exaustiva, pretende incluir o que de mais representativo a crítica brasileira, nas várias fases e aspectos, produziu a seu respeito. Mostra, ainda, a sua própria evolução de qualidade, pois nenhum desafio é maior para a crítica do que uma grande obra de arte.

Afrânio Coutinho

Cronologia

1902 — Nascimento em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, em 31 de outubro.
1910 — Curso primário.
1915 — Caixeiro em casa comercial.
1916 — Aluno interno do Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. Estudos interrompidos por motivos de saúde.
1917 — Volta a Itabira, onde recebe lições particulares.
1918 — Aluno interno do Colégio Anchieta, de Friburgo. Primeiras produções poéticas.
1919 — Expulsão do Colégio Anchieta, por desentendimento com o professor.
1920 — Residência em Belo Horizonte.
1921 — Colaboração nos jornais, integrando-se nas rodas literárias.
1922 — Recebe um prémio literário e começa colaboração no Rio de Janeiro.
1923 — Inicia curso de Farmácia, que conclui em 1925.
1924 — Intensifica sua produção literária e seu relacionamento com intelectuais nacionais e estrangeiros.
1925 — Casamento com a senhorita Dolores Morais. Fundação de *A Revista*, órgão modernista.
1926 — Inicia-se no magistério em Itabira. Muda-se para Belo Horizonte, e entra para o jornalismo.
1928 — Publicação do poema "No meio do caminho". Exerce vários cargos públicos em Belo Horizonte.

1930 — Publicação de *Alguma poesia.*
1934 — Transfere-se para o Rio de Janeiro, como chefe do gabinete do Ministro da Educação, Gustavo Capanema.
1945 — Entra para a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde se aposenta em 1962, como chefe de seção.
1964 — Publicação da *Obra completa,* na edição Aguilar.
Durante todos os anos vividos no Rio de Janeiro, exerce intensa atividade intelectual, publicando, seja na imprensa, seja em livros, a sua obra em verso e prosa.

Bibliografia Ativa

Alguma poesia. Belo Horizonte, Pindorama, 1930.
Brejo das almas. Belo Horizonte, Os Amigos do Livro, 1934.
Sentimento do mundo. Rio de Janeiro, Pongetti, 1940.
Poesias (Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1942.
Confissões de Minas. Rio de Janeiro, Americ-Edit., 1944.
A Rosa do povo. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1945.
O Gerente. Rio de Janeiro, Ed. Horizonte, 1945.
Poesia até agora (Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A Rosa do povo, Novos poemas). Rio de Janeiro. J. Olímpio, 1948.
A Mesa. Niterói, Ed. Hipocampo, 1951.
Contos de aprendiz. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1951 (2. ed. 1958 incluindo "O Gerente", "Conversa de velho com criança", "Um escritor nasce e morre", de *Confissões de Minas;* 10. ed. J. Olímpio — Ed. Três, 1973).
Claro enigma. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1951.
Passeios na ilha. Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro, Simões, 1952.
Viola de bolso. Rio de Janeiro, M.E.C., Serviço de Documentação, 1952 (2. ed. aumentada, 1955).
Fazendeiro do ar & Poesia até agora (Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A Rosa do povo, Novos poemas, A Mesa, Claro enigma, Fazendeiro do ar). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1953 (2. ed., 1955).

Soneto da buquinagem. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1955 (contido em *Viola de bolso,* 2. ed.).

50 poemas escolhidos pelo autor. Rio de Janeiro, M.E.C., Serviço de Documentação, 1956 (2. ed., 1958).

Ciclo. Recife, Gráfico Amador, 1957.

Fala, amendoeira. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1957 (5. ed., 1973).

Poemas (Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A Rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, Ciclo, A Vida passada a limpo). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1959.

Lição de coisas. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1962 (2. ed. 1965).

Quadrante. Colaboração com Cecília Meireles, Diná Silveira de Queirós, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1952 (5. ed. 1968).

Quadrante II. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1963 (4. ed., 1968).

Antologia poética. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1962 (6. ed. 1972).

A Bolsa & a vida. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1962 (6. ed. 1974).

Obra completa. Org. Afrânio Coutinho, estudo crítico de Emanuel de Moraes, bibl. ativa e passiva, ilust. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964 (3. ed. 1973, organizada pelo autor, sob o título *Poesia completa e prosa*).

Antologia poética. Org. e prefácio Massaud Moisés. Lisboa, Portugália, 1965 (Col. Poetas de hoje).

Rio de Janeiro em prosa & verso. Colaboração com Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1965.

Vozes da cidade. Colaboração com Cecília Meireles, Genolino Amado, Henrique Pongetti, Maluh de Ouro Preto, Manuel Bandeira, Rachel de Queirós. Rio de Janeiro, Record, 1965.

Cadeira de balanço. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1966 (6. ed. 1972).

José & outros. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1967.

Minas Gerais. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1967 (Col. Brasil, Terra & Alma).

Uma pedra no meio do caminho. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1967.

Versiprosa. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1967.

Boitempo & A Falta que ama, Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1968 (2. ed. 1973).

Reunião. 10 livros de poesia. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1969 (6. ed. 1974).

Caminhos de João Brandão. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1970.

Elenco de cronistas modernos. Colaboração com Clarice Lispector, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queirós, Rubem Braga. Rio de Janeiro, Sabiá, 1971 (2. ed. 1972).

Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1971 (3. ed. 1974).

O Poder ultrajovem. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972 (3. ed. 1974).

Menino antigo. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1973 (2. ed. 1974).

OBRAS TRADUZIDAS:

Poemas. Selección, versión y prólogo de Rafael Santos Torroella. Madrid, Rialp, 1951.

Dos poemas. Trad. Manuel Graña Etcheverry. Buenos Aires, Botella al mar, 1953.

Poetas del siglo veinte. Selección y versiones de Ramiro de Casasbellas. Buenos Aires, Poesia Buenos Aires, 1963.

Poesia. Trad. de Armando Uribe Arce, Thiago de Mello y Fernando de Alencar. Santiago, Cadernos Brasileiros, 1963.

In the middle of the way. Selected poems compiled, edited and translated by John Nist. Tucson, Univ. Arizona Press, 1965.

Poesie. Texte in zwei sprache. Herausgegeben von Hans Magnus Enzenberger, Ubertragung und nachwort von Curt Mayer-Clason. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965.

Natten och rosen. Tolmigar av Arne Lundgren. Stockholm, P.A. Nortesdt & Soners, 1966.

Mundo, vasto mundo. Trad. Manuel Graña Etcheverry. Buenos Aires, Losada, 1967.

Fyzika Strachu. Prelozil Vladimir Mikes. Praha, Odeon, 1967.

Poesias. Prólogo, selección y notas de Muñoz Unsain. La Habana, Casa de las Americas, 1970.

Reunión. Poèmes choisis, traduits et préfacés par Jean-Michel Massa. Paris, Aubier-Montaigne, 1973.

Bibliografia Passiva

Para uma bibliografia exaustiva e atualizada sobre Carlos Drummond de Andrade, deve-se recorrer à 3.ª edição, 1973, de *Poesia completa* e *prosa,* Editora Aguilar. Damos aqui apenas alguns itens principais publicados em livro:

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora crítica.* São Paulo, Perspectiva, 1974.

BRASIL, Assis. *Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro, Livros do Mundo Inteiro, 1972.

COELHO, Joaquim Francisco. *Terra e família na poesia de* CDA. Belém, Univ. Federal do Pará, 1973.

FONSECA, José Eduardo da. *O Telurismo na literatura brasileira e na obra de CDA.* Belo Horizonte, Univ. Federal de Minas Gerais, 1970.

GARCIA, Othon Moacir. *Esfinge clara.* Rio de Janeiro, São José, 1955.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética.* Petrópolis, Vozes, 1966.

LIMA, Luís Costa. *Lira e antilira.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Hélcio. *A Rima na poesia de CDA.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1968.

MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da mímese.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972.

MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972.

SANTANA, Afonso Romano de. *Drummond, o* gauche *no tempo.* Rio de Janeiro, Lia, 1972.

TELES, Giberto Mendonça. *A Repetição: um processo estilístico CDA.* Montevidéu, s. ed., 1967 (2. ed. ampliada sob o título, *Drummond — a estilística da repetição.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1970).

Primeira Parte

DEPOIMENTOS

Poética Moderna

Homero Senna

O POETA Carlos Drummond de Andrade olha-me através das grossas lentes dos óculos e como eu lhe houvesse pedido que me falasse de sua vida e dos motivos que o levaram a tornar-se escritor, diz-me:

— Minha vida não tem interesse algum e o que nela pode haver de importante já contei em duas autobiografias que escrevi para a *Revista Acadêmica* e para *Leitura*[1]. Penso que a biografia do escritor deve ser dada a conhecer ao público quando é movimentada, rica de passagens curiosas e quando os vários lugares em que o mesmo esteve e as pessoas que conheceu influíram de algum modo na sua obra. A vida de Raul Bopp, por exemplo, que já esteve no Japão, na Amazônia, na Califórnia. Não a minha, triste vida de burocrata... O essencial já disse nas duas autobiografias que acima citei: nasci em Itabira, no Estado de Minas Gerais, no ano de 1902, de pais burgueses que me criaram no temor de Deus. Meu pai era fazendeiro e embora fosse pessoa que nem sequer o

[1] A autobiografia escrita para a *Revista Acadêmica* foi incluída em *Confissões de Minas* e pode hoje ser lida no volume da *Obra Completa*, publicado em 1964 pela Ed. Aguilar. A destinada à *Leitura* não foi, ainda, reunida em livro. Modelo de graça e de *humour*, acha-se publicada na edição dessa revista correspondente a junho de 1943 (Ano I, n.º 7).

curso primário possuía completo, tomava conta muito bem dos seus negócios e escrevia suas cartas com correção [2]. Em Itabira passei minha meninice e ali fiz meus primeiros estudos. Depois estive em Belo Horizonte, no Colégio Arnaldo, e em Friburgo, com os jesuítas. Primeiro aluno da classe, é verdade que mais velho que a maioria dos colegas, comportava-me como um anjo, tinha saudades da família e todos os outros bons sentimentos, mas expulsaram-me por "insubordinação mental". A saída brusca do colégio teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda a minha vida. Casado, fui lecionar geografia no interior. Depois voltei para Belo Horizonte, onde passei a fazer jornalismo, tendo sido mais tarde levado para a burocracia por Mário Casassanta. Meu lugar efetivo é, mesmo, o de redator do *Minas Gerais*, que é o jornal oficial do Estado[3]. Desejando diplomar-me em alguma coisa (não fosse a interrupção dos meus estudos, em Friburgo, e seria bacharel em direito, como todo brasileiro), resolvi estudar farmácia. Não por qualquer inclinação especial, mas porque era o curso mais rápido, três anos apenas. E de fato sou farmacêutico, diplomado pela Escola de Belo Horizonte. Mas para que insistir nessas coisas?

---

[2] Sobre a figura paterna, CDA publicou em 1962 uma crônica, em que nos transmite a imagem que lhe ficou na memória. Acostumou-se a ver o pai como se fosse feito "de baraúna e nervos", "montado a cavalo, no ritmo do galope ou do trote de animais tão de estimação que eram considerados jóias de família", trazendo no bolso o relógio "que marcava a hora de campear". Às vezes o pai o chamava para secretário, para escrever, "na mesa de jantar, defronte do pátio ajardinado", a carta que lhe ditava, ou redigia "na trilha das recomendações (o essencial em duas palavras)", o que enchia de orgulho o pequeno itabirano. Mais tarde, percebeu que o velho Andrade, "com suas letras aprendidas menos numa semana de escola do que na largueza da vida", redigia muito melhor do que ele, e apenas queria dar-lhe "o gosto de imaginar que lhe prestava serviço", (" A carta", in *Correio da Manhã* de 12-8-62).

[3] Drummond aposentou-se em 1962 como Chefe da Seção de História da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, repartição em que passou a trabalhar depois que deixou a chefia do gabinete do Ministro Gustavo Capanema.

Escritor Intermitente

— E como se fez escritor?

— Não sei, nunca poderei saber. Nem sei mesmo se sou um escritor. Todo mundo que aprendeu a ler e escrever é mais ou menos escritor. E o é tanto mais quanto menos procure dar ao que escreve o tom de literatura. Porque observe que esta se revela onde não é posta e recusa-se a aparecer onde querem pô-la. Ou por outra: julgo que a literatura tem muito menos de intencional do que se imagina. Grandes livros se fizeram com memórias e coleções de cartas particulares, absolutamente despidas de preocupação literária. Até livros de ficção ou poesia, escritos por desfastio, e secretamente, foram depois atingidos pelo favor da crítica ou do público. Não vejo, assim, limite ou contorno estabelecido para a personalidade do escritor. A vocação literária, como lhe chamamos, pode ser considerada, apenas, uma inclinação maior para o exercício a que todos uma vez ou outra nos dedicamos, que é o de escrever com aparente desinteresse, isto é, sem fim prático. Mas até esta definição é precária, pois hoje o literato não só se faz e se quer muito interessado, do ponto de vista social e político, como ainda as condições do mercado o tornam "interessado" economicamente, isto é, o situam numa nova profissão, a de escritor, e lhe determinam uma produção ao gosto do público, mais ou menos como a da roupa, dos objetos elétricos, de tudo que se compra e vende por aí... Não sei se me fiz, nem se sou escritor. Às vezes gosto de escrever. Às vezes (quase sempre) não gosto. Escritor intermitente, no máximo.

Tudo Serviu, Inclusive o Ruim

Pergunto-lhe, a seguir, quais os autores nacionais e estrangeiros que maior influência exerceram em sua formação intelectual. O poeta pensa um pouco e por fim responde:

— Não dou muita importância a essa história de influências. Poderia citar quatro ou cinco nomes... Mas para quê? Verdadeiras sarnas da juventude, hoje não coçam mais no-

corpo experiente. E livros que então passavam despercebidos, agora na maturidade têm uma importância extraordinária. A história das influências é antes a história dos erros e experiências de cada um. Há falsos encontros e falsas relações, equívocos, desencontros, confusões que tarde ou nunca se esclarecem. Quem pode saber de que livros se alimentou realmente?

Faz uma pausa, mas logo continua:

— Devo muito da minha formação à *Gazeta de Notícias*, por exemplo, porque era o jornal que meu pai assinava, e através dele travei conhecimento com os suplementos literários. A visão do mundo e o gosto literário ficam assim dependendo de um jornal, matéria incoerente; de um livro que nosso tio esqueceu num armário e nós descobrimos; da visita à casa de um amigo onde somos apresentados a Voltaire ou Dickens. Na verdade, até os programas de cinema instruem. Os letreiros de bonde são outra fonte de informação ou cultura. Sinto-me devedor de todos os autores que li, na infância e na juventude, e me confesso ainda tributário dos que leio agora, desde os que tratam questões de filosofia da linguagem até os últimos e raríssimos escritores de "a pedidos". Tudo serviu, inclusive o ruim — como exemplo de ruim. Ficaria muito infeliz se alguém descobrisse em mim o produto de uma exclusiva leitura dos 15 anos[4].

Procuro, então, conhecer a opinião do autor de *Confissões de Minas* a respeito da importância da Literatura no mundo de amanhã, e a propósito eis o que me diz:

— A Literatura, no mundo de amanhã, a meu ver terá a importância que sempre teve, aumentada e diminuída ao mesmo tempo pelo uso das novas técnicas de difusão cultural, que dilatam a extensão e simultaneamente reduzem a qualidade do conhecimento. Observe, por exemplo, que maravilhoso instrumento de educação e burrice é o rádio! Num tempo em que cada vez necessitamos mais dos aparelhos elétricos e dos elementos físico-químicos organizados cientificamente, é de prever que todo mundo aprenda a ler, e que cada vez se leia

---

[4] Interessante notar que essa era também a opinião de William Faulkner, para quem "tudo o que se tenha tocado, lido, provado, cheirado, ouvido ou feito desde a infância influencia o escritor em certo grau e se reflete na obra do homem". (*Apud* Harry Laus — "Idéias e opiniões de Faulkner", in *Correio da Manhã* de 12-8-62.)

menos, à maneira clássica, isto é, com a inteligência, e num objeto impresso, chamado livro. Imagino que chegaremos a ler com os pés, na ponta dos sapatos fotoelétricos de 1960, e leremos peças de madeira, superfícies de alumínio, portas de elevador, o diabo[5]. Mas isto não tem maior importância, uma vez que, condensados ou transformados, os produtos literários existirão e serão consumidos. Não haverá desgraça para a humanidade, se as bibliotecas, por exemplo, assumirem novas formas, desde que continuem a existir e prestar serviço.

Disciplinar o Caos Moderno

— E a poesia? Pensa que ela se tornará cada vez mais livre ou a tendência será para voltarmos aos moldes antigos?.

— Também eu me faço sempre esta pergunta e ainda não achei resposta para ela. Formalmente, a poesia não poderia chegar a ser mais livre do que já foi até hoje. Todas as experiências com a palavra organizada no conjunto poético já foram tentadas. A tal ponto que, aqui ou ali, se observa o cansaço e a volta a esses "moldes antigos" a que você se refere. Mas que são afinal esses moldes antigos? São formas que têm algumas centenas de anos, que existiram na infância da língua portuguesa ou se manifestaram na Renascença. No fundo, portanto, não são tão anigas assim. Apenas, estão gastas pelo uso excessivo e quase não oferecem mais oportunidade para invenções sugestivas. Pois que voltem a elas os que estiverem desejosos de voltar e se sintam capazes de extrair de tais formas novos efeitos poéticos. Prefiro sugerir outra tarefa: a de disciplinar o chamado caos moderno, a de pesquisar e estabelecer as leis da poética moderna, leis de gosto, de psicologia, de filologia, de ritmo, de métrica.

---

[5] A entrevista é de 1944. E conquanto 1960 tenha passado sem os sapatos fotoelétricos imaginados pelo poeta, o aperfeiçoamento da televisão (praticamente inexistente naquela época) bem como as modernas conquistas da Cibernética, que tornam possível a transposição mecânica de um texto de uma língua para outra e a composição de poemas-derivados, de certo modo ratificam sua profecia.

— De métrica também?

— Sim, considerando-se esta no sentido menos escolástico possível. Porque há uma métrica moderna, embora ou por isso mesmo que não se conte com os pés dáctilos ou espondeus, ou com os instrumentos de tortura chinesa dos parnasianos. O metro é, em última análise, uma criação psicológica, e a psicologia é fértil na análise de processos de que a literatura poderá apropriar-se para sua renovação. Esta arte poética está por escrever. Por mim, considero como um dos possíveis pontos de partida para ela, o livro que o Amado Alonso escreveu sobre a poesia e o estilo de Pablo Neruda[6]. Amado Alonso reconhece preliminarmente que os processos expressivos por ele classificados são comuns aos poetas modernos — e que os processos de cada época são em geral aparentados. Não é um trabalho que daria gosto fazer? — para quem tenha peito, é claro. Mas, voltando ao assunto da sua pergunta: à medida que a poesia se deixar levar pela nostalgia dos tais "moldes antigos" ou insistir na reação contra eles decidirá, a meu ver, da sua liberdade conceitual, pois o regresso ao padrão arcaico ou transposto é quase sempre indício de uma tendência para a recapitulação histórica, para a volta a concepções e diretrizes intelectuais também já suplantadas. Quero dizer: começa-se pela forma e chega-se ao fundo. Ora, acredito que os poetas se acautelarão contra o risco.

— E a tendência da Literatura, no futuro, será para dar mais importância ao *individual* ou ao *social*?

— Individual e social se interpenetram a tal ponto — responde-me — que não sei como se poderá fugir a uma tendência pelo cultivo da outra. Só haverá oposição por inabilidade do criador ou vício do seu temperamento.

Estou conversando com o poeta de *Sentimento do mundo* num fim de tarde, no seu gabinete no Ministério de Educação. O expediente já terminou, os funcionários já saíram. Drummond mesmo me aconselhou que fosse àquela hora, pois seríamos menos interrompidos. Nesse instante, porém, um contínuo entra, diz ao meu entrevistado qualquer coisa que não consigo ouvir, este pede licença e some pela porta dos fundos. Levan-

[6] *Poesia y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940.

to-me e ponho-me a contemplar a paisagem pelas grandes janelas de vidro.

Brasileira, Não Nacionalista

Mas Drummond reaparece, e a entrevista se reinicia.

— E nós — pergunto-lhe então — continuaremos caudatários das escolas literárias estrangeiras, ou a nossa literatura ganhará um caráter mais acentuadamente brasileiro?

— Não acho que sejamos no momento, de uma maneira viva, caudatários de escolas literárias estrangeiras. Nossa personalidade literária está se firmando e tende a afirmar-se cada vez mais. Basta ver a evolução operada de 1922 para cá. E basta pensar num gênero: a ficção. A esse respeito, há quem fale em nacionalismo, mas, a meu ver, nacionalismo, propriamente, não é o que caracteriza essa evolução. Nossa literatura é cada vez mais brasileira e cada vez menos nacionalista, no estreito e ilusório sentido que deram a esse vocábulo homens que tão pouco fizeram realmente pelo Brasil na literatura, na economia e na política.

O Modernismo e a Posição de Graça Aranha

Carlos Drummond, ao tempo em que residia em Belo Horizonte, fez, juntamente com Emílio Moura, João Alphonsus e Martins de Almeida, *A Revista*, uma publicação de vanguarda que, embora aparecida três anos depois da famosa Semana de Arte Moderna, de São Paulo, teve certa importância no movimento modernista brasileiro. Seria interessante, portanto, apurar como encara ele, hoje, a reação de 1922. A respeito, diz-me o seguinte:

— O movimento modernista já produziu seus resultados. É inútil negá-lo ou combatê-lo. Aconteceu.

— Mas acha que foi bem orientado?

— Não foi bem ou mal orientado: caracterizou-o, ao contrário, uma esplêndida liberdade de ação, visível na obra e no

jeito de suas figuras representativas. Os maiores adversários dos modernistas eram os próprios modernistas, que não se poupavam, dando assim um exemplo de coragem e independência que hoje não são comuns[7].

— E Graça Aranha, era sinceramente modernista, ou sua atenção no movimento não passou de simples atitude?

— Não conheci pessoalmente Graça Aranha — respondeme. Mas nunca vi nele a encarnação de um Messias redentor, em que começassem e acabassem todas as esperanças dos jovens revolucionários de então. Longe disso. O autor de *Canaã* teve o mérito de transformar-se, de estugar o seu passo acadêmico. Passou a formar entre os novos, mas não era um novo. Era, ao contrário, um romântico, e do mais curioso romantismo, aquele que procura esconder-se. Mais ou menos isso disse dele num artigo que em 1924 publiquei no *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, a propósito do seu rompimento com a Academia. A meu ver, o grande erro de Graça Aranha foi querer subordinar toda a nossa expansão intelectual aos imperativos da sua metafísica. Da sua vã metafísica.

Documento da Psicologia do Escritor

É sabido que Carlos Drummond, juntamente com outros escritores, assinou há tempos uma declaração antiacadêmica, comprometendo-se a jamais apresentar-se candidato à "imortalidade", nem aceitar a indicação do seu nome para qualquer das poltronas azuis tão cobiçadas pelo Sr. Jorge de Lima. Pergunto-lhe porque subscreveu tal documento e eis a explicação que me dá para o caso:

---

[7] As opiniões de CDA a propósito da Semana de Arte Moderna e de sua repercussão em Belo Horizonte foram mais desenvolvidamente expostas no depoimento que prestou por ocasião do 40.° aniversrioário desse acontecimento literário, respondendo a um inquérito promovido pelo escritor Luís Martins. Dado o interesse de suas respostas, que completam o que, sobre o assunto, nos disse em 1944, vão transcritas no "Apêndice". * * Refere-se ao "Apêndice" de *República das Letras*, onde figura a entrevista.

— Numa roda de amigos, e para troçar de um de nós (o contista Marques Rebelo, que aparecera com um exemplar da *Revista da Academia*, em que colaborara), imaginamos a brincadeira de escrever uma declaração antiacadêmica. O próprio colaborador da *Revista* assinou-a com bom humor[8]. Confesso, porém, que fiz aquilo por simples pilhéria, pois não costumo pensar na Academia...

— Mas acha que há incompatibilidade entre esta e os escritores novos?

— Não sei... Os moços são tão variados! Alguns se sentirão bem lá dentro. Outros estarão melhor cá fora. Este problema não existe. Para mim, pelo menos, nunca existiu.

Finalizando nossa conversa, pergunto ao poeta em que obra trabalha atualmente, quais os poemas de sua autoria que prefere, e que livro gostaria de traduzir para o português.

— No momento, colho material para uma antologia da poesia social brasileira[9] e completo uma tradução das *Liaisons Dangereuses*, de Laclos[10]. Não tenho predileção por este ou aquele de meus poemas. Em geral gosto mais do que foi escrito por último, mas com o tempo começo a descobrir-lhe defeitos, imperfeições[11]. Gostaria de traduzir o *Journal*, de Jules Renard, inteiro, como documento da psicologia do escritor.

(Revista do *O Jornal*, 19-11-1944).

In *República das Letras*,

Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1968.

---

8 Marques Rebelo, no entanto, acabou candidatando-se, sendo eleito, em outubro de 1964, para a vaga de Magalhães de Azeredo.

9 Até hoje não publicada. Posteriormente, Drummond confessou que terminou rasgando os originais dessa antologia que lhe entupia as gavetas. Os motivos acham-se expostos no artigo "Trabalhador e poesia", do livro *Passeios na ilha*, agora incluído na *Obra completa* da Ed. Aguilar.

10 Choderlos de Laclos — *As Relações perigosas* — Tradução de Carlos Drummond de Andrade — Edição da Liv. do Globo, Porto Alegre, 1947.

11 Não obstante, como organizou duas antologias poéticas próprias, é-nos possível rastrear, por aí, suas preferências pessoais: *50 poemas escolhidos pelo autor* — Serviço de Documentação — Ministério da Educação e Cultura, 1956 — "Os Cadernos de Cultura", vol. 100; e *Antologia poética*, Ed. do Autor, 1962. De qualquer maneira, convém ter presente a advertência do poeta, de que "poemas escolhidos não são, necessariamente, poemas preferidos, pelo menos quando a escolha é feita pelo autor".

O Mundo de Após - Guerra

Entrevista a *Ary de Andrade*

Britanicamente, às 17 horas de uma tarde deste janeiro chuvoso e tórrido, Carlos Drummond de Andrade me surge, vindo do seu ministério ao Café Irapuru, para a nossa entrevista sobre "O mundo de após-guerra". Ao me ver, sorriu aquele seu sorriso *gauche*, ("Vai Carlos! ser *gauche* na vida"). Dentro em pouco, eis-nos, os dois, numa mesa de quatro, diante de duas xícaras de café pequeno.

Descobri mais tarde que o garçom o conhece como freguês, calado e só, daquele Café que traz o nome de um pássaro sagrado da Amazônia. Fez-lhe até um pedido que o poeta logo anotou, apesar de não se referir ao Ministério da Educação e sim do Trabalho.

Tinha à minha frente um dos poetas mais louvados e mais atacados deste instante renovador, começado em 1922 e nunca mais interrompido. Que importa que o fascismo odioso de uns ou a burrice dolorosa de outros, ambos suando e se arrebentando por destruir os que tiveram a coragem de derrubar os bonzos do parnasianismo burguês, acomodatício, fácil e gorduroso, continuem firmes no seu propósito? Os idiotas e "os inocentes" juram, por tudo quanto há, que o modernismo já morreu. Entretanto, o "cadáver" dele continua a viver e a apanhar surras, que seriam risíveis se já não fossem antes, perfeitamente tolas.

Agora, é inútil a gente querer explicar a certas pessoas a significação da arte moderna no que diz respeito à destruição da apodrecida sociedade burguesa. Essas pessoas, como o chumbo, são impermeáveis aos raios X de uma arte que desce ao mais fundo, escuso, denso e misterioso da alma humana, para de lá trazer, não guirlandas bonitas de palavras bestialógicas, que fazem a delícia das declamadoras coleantes e cretinas. Mas a tragédia da burguesia ou a beleza assustadora de uma cidade que resistiu, quando tudo parecia perdido, — Stalingrado.

Combater uma idéia com outra idéia, é uma coisa. Lutar contra uma revolução profunda, que vem abalando o âmago da estrutura capitalista do mundo, não com as armas dos cavalheiros, porém, com a traição dos vilões, é próprio do fascismo. Foram os fascistas que transformaram o exercício da crítica em geral numa nojenta função policial. Não discutem nem analisam a obra de arte. Denunciam apenas aos patrões, fazendo fichas, anotando-lhes as tendências, aos artistas que se mostraram rebeldes à rotina rançosa que governa a humanidade. Com gente dessa espécie nada se pode pretender. O fascismo — isto é, — o supercapitalismo encamisado — só será extirpado, como está sendo nesta luta universal, à bala. A burrice, no entanto, esta é, diz Renan, grande como o infinito. Inelutável como a morte. Intrínseca qualidade do homem. Só se descobríssemos uma vitamina para a estupidez. Imaginem só! Vitamina tal cura estupidez!... Virgem, Nossa Senhora! Que fila na porta das drogarias!!

A esse homem do meu tempo e não da minha geração, porém, um desbravador, um reformador da poesia, amável e tímido homem de Itabira do Mato Dentro, pedi a sua opinião acerca desse inquietante tema: "O mundo de após-guerra".

— Ainda está no firme propósito de me entrevistar? — inquiriu-me Carlos Drummond de Andrade.

— Sim... (Ia dizer: Sim senhor. Arrependi-me em tempo. E saiu só o sim). Carlos Drummond, olhando-me com uns olhos verdes e buliçosos, tornou a funcionar o sorriso *gauche*! Pediu-me então:

— Pergunte. Que quer saber?

— Tudo o que me puder responder. Como lhe parece há de ser "O mundo de após-guerra?"

— Não faço a menor idéia. Desafio mesmo qualquer homem, que não seja astrólogo nem charlatão, a fazê-lo. É o tipo da pergunta para um "concurso de sabonete". Agora eu

é que fiquei meio *gauche*. Carlos Drummond, serenamente, me tirou dessa situação:

— Posso apenas manifestar o meu desejo de que esse mundo seja tal ou qual, segundo um critério pré-estabelecido. Isto é, não vejo porque uma guerra, por mais horrorosa, tremenda e destruidora, baste para modificar o mundo errado de hoje. As contradições desse mundo se refletem na própria guerra em que ele se estorce e em que, sob o sacrifício e a sinceridade de milhões de pessoas, não é difícil enxergar o cálculo e a ambição de alguns. A guerra vem apenas evidenciar a existência de certos aspectos caducos de uma organização ou ativar a decomposição de outros. Não é, em si, um processo regenerador. A construção exigirá outros materiais, outros conceitos e uma coragem, uma sistematização e uma obstinação ainda maiores.

Enquanto ele bebia um gole de café, eu estava meio curvado sobre o meu caderno de notas. Quando ergui a cabeça, um sorriso, diferente dos dois primeiros, brincava nos lábios do poeta. Tinha-se estabelecido, finalmente, entre nós, a necessária confiança para que pudéssemos continuar a nossa palestra.

Carlos Drummond de Andrade mergulhou no assunto:

— Para que se pudesse dizer que este conflito não foi em vão e veio beneficiar a humanidade, seria preciso que nesse amanhã, de que estamos ainda num sombrio princípio de aurora, trouxesse melhores condições de vida, habitação, cultura, subsistência para todos os homens, sem distinções nem discriminações, quaisquer que elas fossem. Que às bibliotecas fosse permitido o acesso aos que têm os pés descalços (ou antes, que não houvesse mais pés descalços no mundo...) mas, esquecidos das vísceras, têm fome e sede de saber. Que os museus não fossem só para os privilegiados capazes de apreciá-los pelo seu nível de cultura. Que os homens que nada possuem pudessem freqüentar esses lugares como podem agora viajar nos bondes de segundo classe. Porque, nas atuais condições econômicas vigentes na maior parte da superfície da terra, e apesar do que se diga em contrário, a cultura continua a ser um privilégio de classe e de casta. Penso, pois, que se esse após-guerra não nos trouxer o nivelamento e uma igual oportunidade de acesso a todos bens materiais, idêntico direito à educação e à instrução — e não só o direito, o que seria pura fantasia, mas a possibilidade material de se gozar tais benefícios, se ao menos estas mínimas aspirações não puderem

ser satisfeitas, de nada valeram toda essa sangueira e o sacrifício de milhões de moços foi perdido.

A pausa que se fez foi longa. Longa como um suspiro de desengano. E um silêncio medroso, feito de retalhos de recordações adormecidas, de desencantos e de esperanças ainda teimosas, desceu por um instante sobre nós. Ouvia-se até o cair de uma chuvinha quente, bem carioca. Dois homens sós, inteiramente sós entre tantos outros, se perguntavam, perscrutando-se, pondo nas suas respostas o máximo da sinceridade de que eram capazes. Ninguém ali poderia compreender o nosso segredo, o misterioso anseio que nos tornava irmãos. Como é fácil a gente se isolar em meio à multidão! O poeta ponderou:

— Acontece, porém, que há uma ciência irrefutável, há um conjunto de fatos históricos, há uma experiência dos séculos, a nos ensinar que tal modificação do mundo só será possível por esforços imensos, na aparência desencontrados, e através de um processo de luta e revalorização. Uma luta é assim, às vezes, simples preparação para outra, de que não conseguimos enxergar o alcance (e às vezes não desejamos!). Como se a abstenção ou a recusa de se pensar num fato pudesse significar o seu desaparecimento ou a sua superação. Ainda não é desta vez que a derrota da Alemanha e a do Japão há de trazer "o melhor dos mundos possíveis". Não sejamos ingênuos. Procuremos ser realistas, frios, objetivos neste momento em que um vago lirismo e certo romantismo amolecedor ameaçam tomar conta de todos nós. Esta guerra é um prelúdio, ou talvez um intermédio. De todos os lados se reconhece que estão anulados muitos dos valores sobre os quais se apoiava a nossa concepção geral da vida, e que atingimos a um período de crise, do qual a guerra talvez seja apenas um epifenômeno. Quantos outros dramas não estão espreitando a inconsciência dos bem-pensantes, mergulhados na sua cândida felicidade?

Não sei por que, ao ouvir essas frases, lembrei-me de um poema de Drummond de Andrade publicado pela *Revista do Brasil*, em outubro de 44, em que li estes versos:

...o tempo exausto,
elidido, domado,
não o morto nem o eterno ou o divino
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.
Isto eu procuro.

Naquela tarde, vendo-o e ouvindo-o, numa voz atropelada e nervosa, às vezes triste ou irritada, mas sempre nervosa e rápida, senti o quanto é sincera a sua poesia descarnada, magra, seca e nua. Carlos Drummond me dava a medida da sua poesia e — o que é mais importante — da sua dignidade, do seu caráter. Naquele momento compreendi quão admirável é a tenacidade, a perseverança, a constância e a firmeza de seus princípios. Diante de mim estava um homem simples, natural, humano. Passei, imediatamente de pura curiosidade de repórter, à admiração, quase direi admiração afetuosa, pelo itabirano que sabe o que quer. Ele prosseguiu, já num outro plano:

— Digo estas coisas como poeta que se esforça por interpretar o seu tempo, embora isto não constitua nenhuma virtude. Afinal, quero que me julguem pela minha obra poética. Só por esta. Se não prestar, paciência. Mas não pude fazer coisa melhor. A minha poesia de hoje é o melhor que me foi dado produzir. Sei respeitar as opiniões equilibradas e inteligentes sobre minha obra. Se nem todas as opiniões me interessam, porque há algumas viciadas pela má fé ou pela burrice, dou a maior importância à crítica implacável, mas honesta e esclarecida, que se fizer de minhas tentativas. O necessário é que a crítica ensine ao autor, e não que faça dele um ponto de partida para divagações ou um pretexto para derrames biliares.

— Mas, e a literatura de amanhã, no mundo?

— Andei lendo ultimamente a conferência de André Breton na Universidade de Yale, nos Estados Unidos, e essa leitura me despertou algumas sugestões que de certo modo respondem à sua pergunta. Não sei, mas acho que a literatura de amanhã deverá muito à influência desse nosso prezado cadáver do surrealismo. Digo "cadáver", porque o atestado de óbito é antigo, mas a verdade é que o surrealismo está tão vivo como há dez ou quinze anos atrás. Breton lembra muito bem que esse movimento, nascido em 1919, resistiu à prova de fogo do período de entre duas guerras, e que num mundo absurdo, como o atual, que só erige padrões de cultura para destruí-los, e perante uma civilização que conduz os seus melhores filhos à morte coletiva pela bomba, quem está certo é afinal quem era chamado de louco, e repelia essa ordem. Sim, o surrealismo ataca e subverte as bases psíquicas do mundo burguês: à lógica falsa do consciente, opõe o profundo sentido de subconsciente de nossa vida. Esse, conceito, apoiado cientificamente na psi-

canálise de Freud, que tampouco se acha esgotada, reveste-se também de uma expressão dialética, e aí temos o surrealismo não apenas como seita literária, mas como atitude vital, meio de ação, instrumento de combate. Limpando-se de um certo *béguin* pelo ocultismo, que a meu ver poderia trazer a liquidação dos seus esforços por uma total liberdade de espírito, o surrealismo, com sua base psicológica e seu conteúdo sociológico, está apto a exercer um papel formidável na literatura dos tempos que virão. Aliás, o próprio André Breton diz que os surrealistas não são intransigentes. Se amanhã aparecer um outro movimento literário, cujo conteúdo ideológico e estético venha a superar o do surrealismo, ele e seus companheiros se incorporarão a tal corrente. O perigo, insisto, é a volta às velhas formas burguesas de expressão, à literatura água de flor de laranjeira, anódina e inconseqüente, ou simplesmente acadêmica. Este perigo é tanto maior quanto muitos escritores, entre nós, não raciocinam perante os fatos e fenômenos políticos. Estão ainda num inquietante *não-me-importismo*... Por isso a formação da consciência intelectual no Brasil está em plena infância. Não são muitos os que, como Astrojildo Pereira, para só citar um dos maiores, mantêm estrita fidelidade ao primeiro dever do intelectual, que é analisar todos os problemas sob critérios intelectuais e sistemáticos.

Mas, voltando ao presente. Parece-me que nosso dever é ainda evitar a volta a formas literárias extintas ou ultrapassadas, e que freqüentemente nos aparecem aí como novas, — novas à força de serem velhas, — para confusão dos ingênuos ou deleite dos sem memória. Eis então mais um perigo, o esquecimento de nossa parte das lições aprendidas, na destruição dessa literatura inútil ou tapeadora, que hoje não consegue se manter de pé, apesar da propaganda escolar e jornalística em que ainda se apoia.

É preciso coragem para não trair. É preciso força de vontade para não transigir. Devemos ter confiança nos ensinamentos da história, da filosofia e da economia modernas, esperança e certeza nas nossas idéias. E, acima de tudo, saber esperar".

Sim, Carlos Drummond de Andrade tem razão. É preciso coragem para não trair e muito mais coragem ainda para esperar. Porque diz o poeta — e é bom a gente se recordar sempre de que:

Havemos de amanhecer! O mundo
se tinge com as tintas da antemanhã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

In *Vamos Ler!*
Rio de Janeiro, 8 fev. 1945.

Apontamentos Literários

Carlos Drummond de Andrade

A DIFICULDADE inicial com que defronta o poeta de língua portuguesa, sendo esta, de natureza, analítica, e a poesia, sintética: trata-se de esconder o objeto, e não há cofre na sala; nem vão, nem subterrâneo dissimulado. Como no cálculo de estrutura daquele palco de teatro, feito por Joaquim Cardozo, em que deliberadamente era omitido o alçapão para o mágico. "Quero ver mágico é sem alçapão", explicava o engenheiro-poeta. Entretanto, Manuel Bandeira consegue fazer mágica sem alçapão — e com palavras do *Jornal do Comércio*.

Escritor: não somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também impossibilidade de vê-las de qualquer outra maneira.

Todo escritor reage contra os mais velhos, mesmo que o não perceba, e ainda que os admire. E se os admira, mais feroz é a reação, em que se casam amor e impaciência, ternura e tédio pela obra cristalizada: ácida compensação da pena de admirar.

Impossível fazer compreender aos de vinte anos que não temos culpa de ser mais velhos, de possuir maior soma de

visões, de lembranças, de riquezas imponderáveis: que desvendamos certos segredos porque nos foi dada oportunidade de viver já há mais tempo; que o tempo traz consigo certa sutileza, ainda aos menos dotados: e que a suposta derrota de envelhecer nos confere uma relativa superioridade (aliás de ninguém invejada).

Como escreve bem! Sua língua, de tão perfeita, chega a aborrecer. Procura sempre a palavra mais cintilante. Eu, a mais pobre.

Eleito por 29 votos, numa revista, o maior poeta vivo do Brasil. O Brasil tem quarenta milhões de habitantes.

Ponto de partida para um poema: as pessoas deitadas na areia, em Copacabana, contemplando-se vagamente e compreendendo-se em silêncio. Ninguém fala. No próximo domingo, já não se verão mais. Fica, porém, o sentimento do instante em comum, sem a defesa da roupa, na postura dos mortos.

Aprendeu em Fidelino de Figueiredo: "Com os mortos não se deve polemizar e com os vivos não vale a pena."

Aprendera antes em Goethe: Nunca responder a um ataque, mesmo que nos acusem de ter furtado um talher de prata.

A princípio não respondia por orgulho. Era tão mais difícil que responder. Hoje, a idéia de réplica nem sequer lhe ocorre. A obra deve conter em si mesma resposta a qualquer objeção.

No Brasil, a glória começa com a violação do sigilo epistolar. Lemos amanhã nos jornais a carta que mandamos hoje ao moço escritor.

Último conselho de Mário de Andrade: Não publique cartas. Propõe-se um substitutivo: Não escreva cartas. (Aliás, todo mundo já o pratica.)

João Condé pretende legar à posteridade as peças do nosso processo. Em primeiro lugar, não é certo que haja posteridade; em segundo lugar, é possível que ela não se interesse; em terceiro lugar, admito que se interesse, mas queira pesquisar por si própria, e exclame, irritada: "Como eram vaidosos aqueles tipinhos!"

Contaram que o senhor vendeu um quadro nos Estados Unidos por cinco mil contos... diz a Portinari o morador de Brodósqui.

— Não. Foi só por dois mil e quinhentos.

A verdade é inacreditável, explica-me o pintor.

Se algum dia compuseres um poema, recomenda o velho Horácio, submete-o ao ouvido apurado de Mécio, ao ouvido de teu pai, e ao meu ouvido; depois fecha-o nove anos na gaveta. Assim, pois, temos que a autocrítica deve exigir mais ainda do que a crítica; e a ela cabe a última palavra.

Primeira fase: o poeta imita modelos célebres. Última fase: o poeta imita-se a si mesmo. Naquela, ainda não conquistou a poesia; nesta, já a perdeu. Não há mais triste elogio que: "Não é preciso assinatura, isto é de X!" Esplêndido seria que só se descobrisse que é de X pela assinatura.

Fazia sonetos tão lindos, mas tão lindos, que ninguém percebia que não eram sonetos.

Às 398 razões de incompatibilidade entre a arte moderna e o público poder-se-ia acrescentar mais esta: o público geralmente procura o assunto, enquanto a arte moderna o esquiva ou o elimina.

Romance: arte de destelhar casas sem que os transeuntes percebam.

Sim, é verdade, há os poetas bíblicos. Mas, quando chega a hora mosaica, prefiro ler diretamente a Bíblia.

Impressionante, a sabedoria de sua vírgulas. É incapaz de misturar duas tolices na mesma frase.

Não há tempo de epopéia, reclamando poetas aptos para interpretá-la. Há — ou não há — poetas épicos, capazes de extrair seu alimento do contemporâneo mais álgido, como do passado, ou do futuro.

Oração do poeta Emílio Moura, em sua casa da Rua Curitiba: — Fazei, meu Deus, com que não me venha nunca a tentação de brilhar nos suplementos.

Às vezes sentimos vontade de dizer à crítica: Meus defeitos não são os que apontas. São outros e aqui estão.

Como, também, de advertir-lhe: O que julgas qualidade em mim não são qualidades, mas defeitos dissimulados, defeitos de que ainda não consegui desfazer-me.

Nossa fraqueza e nossa força permanecem, assim, não identificadas, à espera de que a famosa lucidez dos cinqüenta-anos-depois possa reconhecer uma e outra. É, porém, mais do que provável que não haja cinqüenta anos depois. Isto esclarece por que muitos autores organizam eles mesmos a posteridade, explicando-se, confessando-se, coroando-se. Não chegam à perfeição de se atacar, mas, no íntimo, desejariam fazê-lo.

Resta a indagação: que fazer de nossos possíveis dons literários, entregues à nossa própria polícia e julgamento? O público não nos decifra: apóia ou despreza, simplesmente. A bolsa de valores intelectuais é emotiva e calculista, como todas as bolsas. Hoje temos talento; amanhã não. Éramos bons poetas na circunstância tal, mas já agora estamos com o papo cheio de vento; somos demasiado herméticos; demasiado vulgares;

nosso individualismo nos perde ou nosso socialismo; chegamos a dois passos da Igreja; o que nos falta é o sentimento de Deus; nossa prosa é lírica, nossos versos são prosaicos.

Penso em um rapaz que de repente sinta vontade de escrever — essa vontade explosiva, incontrolável, que pode ser o primeiro signo da vocação, ou somente um falso alarma — e vejo-o oferecendo seu escrito ao paladar de colegas, dos mais velhos, de todos a quem encontre. Que lição recolherá de tantas, emaranhadas e contraditórias? Que lhe permitirá ver claro em si mesmo? Antes de definir-se, ou enquanto isso, a vocação tem de lutar contra o próximo, que tradicionalmente a ignora. Tem de achar-se a si mesma, na confusão dos modelos, estáticos ou insinuantes, que constituem o museu da literatura. E por todo o sempre continuará, solitária, a interrogar-se e a corrigir-se, não esperando que lhe venha conforto exterior.

In *Poesia completa e prosa.*
Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, pp. 845-848.
(Art. do *Correio da Manhã,*
Rio de Janeiro, 1 set. 1946.)

Carlos Drummond de Andrade por Ele Mesmo

Reportagem Literária de *Eneida*

"Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração. Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. Passa também uma escola — o mapa — o mundo de todas as cores.

Alguns anos vivi em Itabira. Principalmente nasci em Itabira. Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público. Meu verso é a minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça. Meu verso é minha consolação. Não serei o poeta de um mundo caduco. Lutar com palavras é a luta mais vã. Luto corpo a corpo, luto todo o tempo, frio há para todos os lados, e um frio central, mais branco ainda.

Quando nasci, um anjo torto, desses que vivem na sombra, disse: "— Vai Carlos, ser *gauche* na vida". Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. Minha mãe ficava cosendo. Meu irmão pequeno dormia. Eu, sozinho menino, entre mangueiras lia a história de Robinson Crusoé. Eu não sabia que minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoé. Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho. Está morto, que importa? ó meu pai, arquiteto e fazendeiro. Fica tranqüilo: trabalho.

Sou apenas um homem.

Um homem pequenino à beira de um rio. Passo a mão na cabeça que vai embranquecer. O rosto denuncia certa experiência. A mão escreveu tanto e não sabe contar. Lembro

alguns homens que me acompanhavam e hoje não acompanham. Ignoro profundamente a natureza humana e acho que não devia falar nessas coisas. Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo. Debaixo de cada árvore, faço minha cama, em cada ramo dependuro meu paletó. Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra.

Não sou alegre, sou até muito triste. Preso à minha classe e algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta. Mudou-se a rua da infância. A memória infantil e o outono pobre vasam no verso de nossa urna diurna. A infância está perdida. Mas a vida não se perdeu. Oh que saudades não tenho de minha casa paterna.

Sou apenas o sorriso na face de um homem calado. Somos apenas uns homens e a natureza traiu-nos. E fomos educados para o medo. A pequena área da vida me aperta contra seu busto; é como se eu me queimasse todo de pungente amor. Estarei mesmo sozinho? ainda pouco um ruído anunciou vida a meu lado. Portanto, solidão é palavra de amor.

Eu preparo uma canção que faça acordar os homens e adormecer as crianças. Vontade de cantar. Mas tão absoluta que me calo, repleto. Que pode uma criatura senão amar? Há que amar e calar. Para fora do tempo arrasto meus despojos e estou vivo na luz que baixa e me confunde. E como ficou chato ser moderno, agora serei eterno. O edifício é sólido e o mundo também.

Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação. Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattam. Este é tempo de partido. tempo de homens partidos. E à noite só existe a tristeza do Brasil.

Mas já não há fantasmas no dia claro, tudo é tão simples, tudo tão nu. Em face dos últimos acontecimentos, oh! sejamos pornográficos. Precisamos descobrir o Brasil, precisamos educar o Brasil, precisamos louvar o Brasil, precisamos adorar o Brasil. Os desiludidos do amor estão desfechando tiros no peito. Desiludidos mas fotografados. Mas as vozes do morro não são propriamente lúgubres. Não se mate, oh não se mate.

Na curva perigosa dos cinqüenta. Já não posso classificar os bens preciosos. Tudo é precioso. Como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso num só peito de homem... sem que ele estale. Há dias que ando na rua de olhos baixos para que ninguém desconfie, ninguém perceba que passei a noite

chorando. De novo a estrela brilhará mostrando o perdido caminho da perdida inocência. Há muito suspeitei o velho em mim. A madureza sabe o preço exato dos amores, dos ódios, dos quebrantos. Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram.

O poeta declina de toda responsabilidade na marcha do mundo capitalista. Serei carga jogada às ondas, mas as ondas também elas, secam e o sol brilha para frente. Ó vida futura, nós te criaremos. Tal uma lâmina, o povo, meu poema, te atravessa.

Deus me abandonou no meio do rio. Estou me afogando. Este país não é meu nem vosso ainda, poetas. Mas ele será um dia o país de todo homem. Era uma vez um czar naturalista que caçava homens. Quando lhe disseram que também se caçam borboletas e andorinhas ficou muito espantado e achou uma brutalidade.

Na minha rua estão cortando árvores, botando trilhos, construindo coisas. Só minha filha goza o espetáculo. O tempo, que fazer dele? Como adivinhar, Luís Maurício, o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?

É preciso fazer um poema sobre a Bahia... Mas eu nunca fui lá.

Proibido pisar no gramado. Talvez fosse melhor dizer: proibido comer o gramado.

Vou subir a ladeira lenta em que os caminhos se fundem. A noite caiu na minh'alma fiquei triste sem querer. A procura de amigos num mundo enfastiado que já não crê nos bichos e duvida das coisas.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.

Eis um auto-retrato do poeta Carlos Drummond de Andrade. Para realizá-lo retirei linhas de versos de vários de seus poemas dos livros: *Alguma poesia* (1925-1930); *Brejo das almas* (1931-1934); *Sentimento do mundo* (1935-1940); *A Rosa do povo* (1943-1945); *Novos poemas* (1946-1947); *Claro enigma* (1948-1951); *Fazendeiro do ar* (1952-1953).

A livraria José Olímpio Editora acaba de reunir a obra de Carlos Drummond de Andrade num só volume de 560 páginas. Foi um dos mais belos presentes dessa querida editora ao povo brasileiro ao findar o ano de 1954. Nas "notas", nosso imenso poeta declara que a publicação de "obras completas"

não implica a aceitação, pelo autor, de tudo quanto ele já compôs. E diz mais: "Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, como a vida não pode ser passada a limpo." E confessa: "O autor não se arrepende nem se orgulha de haver mudado. Reconhece, apenas, que mudou".

— De onde vem o título *Fazendeiro do ar* para seu novo livro? perguntou a Carlos Drummond de Andrade outro poeta — Geir Campos — realizando uma entrevista publicada na *Revista da Semana*, ano passado.

— Os meus antepassados, inclusive meu bisavô, meu avô e meu pai, foram todos fazendeiros em Minas: quando chegou a minha vez, a fazenda havia acabado. Assim, sem terra, considero-me fazendeiro do ar... daí o título.

Dessa conversa de poetas na qual um se fantasiou de repórter, extraio, para meus leitores, estas declarações de nosso "fazendeiro do ar":

— Escrever, para mim, é fazer poemas; e passo meses sem compô-los. Não forço a mão.

— Escrevo para jornal, todos os dias, e para ninguém, algumas vezes.

"E se lhe oferecessem uma cadeira na Academia de Letras?" perguntou Geir Campos.

Respondeu Drummond: — Até agora ninguém ofereceu, mas creio que havia de preferir o sofá de minha velha sala. (Não escreveu ele num de seus poemas: "Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês"?)

E mais declarações do poeta:

— Tenho alguns amigos verdadeiros, que não mereço e que fizeram bela a minha vida.

— A vida não me negou nada, e eu mesmo lhe pedi pouco. Portanto, acho que sou feliz.

"Qual o maior problema de nosso país?" perguntou Geir Campos.

— Ainda estamos na idade da fome.

"Gostaria de viver como um Rilke, por exemplo?"

— Não adianta viver como Rilke, sem ser Rilke.

A Carlos Drummond de Andrade e aos leitores, peço desculpas se esta conversa literária não estiver à altura da obra do grande poeta: a Geir Campos agradeço a colaboracão e

sinto-me no dever de declarar ainda que, para dar aos leitores do *Diário de Notícias* um auto-retrato de Carlos Drummond de Andrade repetindo em prosa corrida as linhas de seus magníficos versos, muito e muito trabalho tive: mas nada foi mais doce a meu coração do que realizar essa tarefa que me tracei para uma vez louvar e bendizer o poeta e o homem que são grandes porque são um só.

Daí o título: Carlos Drummond de Andrade por ele mesmo.

In *Diário de Notícias*.
Rio de Janeiro, 16 jan. 1955.

A um Jovem

Carlos Drummond de Andrade

Prezado Alípio:

Ontem à noite, ao sair você de nosso apartamento, aonde veio em busca de sabedoria grega e só encontrou um conhaque e um gato por nome Crispim, assentei de reduzir a escrito o que lhe dissera. Aula de ceticismo? Não. Ele se aprende sozinho. A única coisa que se pode remotamente concluir do que conversamos é: não vale a pena praticar a literatura, se ela contribui para agravar a falta de caridade que trazemos do berço.

Por isso, e porque não adiantaria, não lhe dou conselhos. Dou-lhe anticonselhos, meu filho. E se o chamo de filho perdoe: é balda de gente madura. Poderia chamar-lhe irmão, de tal maneira somos semelhantes, sem embargo do tempo e do pormenor físico: cultivamos ambos o real ilusório, que é um bem e um mal para a alma. Pouco resta fazer quando não nascemos para os negócios nem para a política nem para o mister guerreiro. Nosso negócio é a contemplação da nuvem. Que pelo menos ele não nos torne demasiado antipáticos aos olhos de coetâneos absorvidos por ocupações mais seculares. Recolha pois estes apontamentos, Alípio, e saiba que eu o estimo:

I — Só escreva quando de todo não puder deixar de fazê-lo. E sempre se pode deixar.

II — Ao escrever, não pense que vai arrombar as portas do mistério do mundo. Não arrombará nada. Os melhores

escritores conseguem apenas reforçá-lo, e não exija de si tamanha proeza.

III — Se ficar indeciso entre dois adjetivos, jogue fora ambos, e use o substantivo.

IV — Não acredite em originalidade, é claro. Mas não vá acreditar tampouco na banalidade, que é a originalidade de todo mundo.

V — Leia muito e esqueça o mais que puder.

VI — Anote as idéias que lhe vierem na rua, para evitar desenvolvê-las. O acaso é mau conselheiro.

VII — Não fique baboso se lhe disserem que seu novo livro é melhor do que o anterior. Quer dizer que o anterior não era bom.

VIII — Mas se disserem que seu novo livro é pior do que o anterior, pode ser que falem verdade.

IX — Não responda a ataques de quem não tem categoria literária: seria pregar rabo em nambu. E se o atacante tiver categoria, não ataca, pois tem mais que fazer.

X — Acha que sua infância foi maravilhosa e merece ser lembrada a todo momento em seus escritos? Seus companheiros de infância aí estão, e têm opinião diversa.

XI — Não cumprimente com humildade o escritor glorioso, nem o escritor obscuro com soberba. Às vezes nenhum deles vale nada, e na dúvida o melhor é ser atencioso para com o próximo, ainda que se trate de um escritor.

XII — O porteiro do seu edifício provavelmente ignora a existência, no imóvel, de um escritor excepcional. Não julgue por isso que todos os assalariados modestos sejam insensíveis à literatura, nem que haja obrigatoriamente escritores excepcionais em todos os andares.

XIII — Não tire cópias de suas cartas, pensando no futuro. O fogo, a umidade e as traças podem inutilizar sua cautela. É mais simples confiar na falta de método desses três críticos literários.

II

Mando-lhe aqui, jovem Alípio, outras drágeas de suposta sabedoria, completando assim a instrução que lhe ministrei.

XIV — Procure fazer com que seu talento não melindre o de seus companheiros. Todos têm direito à presunção de genialidade exclusiva.

XV — Faça fichas de leitura. As papelarias apreciam esse hábito. As fichas absorverão o seu excesso de vitalidade e, não usadas, são inofensivas.

XVI — Se sentir propensão para o *gang* literário, instale-se no seio de sua geração e ataque. Não há polícia para esse gênero de atividade. O castigo são os companheiros e depois o tédio.

XVII — Não se julgue mais honesto que o seu amigo porque soube identificar um elogio falso, e ele não. Talvez você seja apenas mais duro de coração.

XVIII — Evite disputar prêmios literários. O pior que pode acontecer é você ganhá-los, conferidos por juízes que o seu senso crítico jamais premiaria.

XIX — Sua vaidade assume formas tão sutis que chega a confundir-se com modéstia. Faça um teste: proceda conscientemente como vaidoso, e verá como se sente à vontade.

XX — Seja mais tolerante com o cabotinismo de seu amigo; quase sempre esconde uma deficiência, e só impressiona a outros cabotinos.

XXI — Quanto ao seu próprio cabotinismo, ele esfriará se você observar que, na hipótese mais cristã, é objeto de tolerância alheia.

XXII — Antes de reproduzir na orelha de seu livro a opinião do confrade, pense, primeiro, que ele não autorizou a divulgação; segundo, que a opinião pode ser mera cortesia; terceiro, que você não admira tanto assim o confrade.

XXIII — Procure ser justo com os outros; se for muito difícil, bondoso; na pior eventualidade, omisso.

XXIV — Opinião duradora é a que se mantém válida por três meses. Não exija maior coerência dos outros nem se sinta obrigado intelectualmente a tanto. E proceda à revisão periódica de suas admirações.

XXV — Procure não mentir, a não ser nos casos indicados pela polidez ou pela misericórdia. É arte que exige grande refinamento, e você será apanhado daqui a dez anos, se ficar famoso; e se não ficar, não terá valido a pena.

XXVI — Deixe-se fotografar à vontade, sem chamar os fotógrafos; não recuse autógrafos mas não se mortifique se não os pedirem. Homero não deixou cartas nem retratos,

Baudelaire deixou uns e outros. O essencial se passa com outros papéis.

XXVII — Você tem um diário para explicar-se: é assim tão emaranhado? Para justificar-se: sua consciência anda meio turva? Para projetar-se no futuro: julga-se tão extraordinário?

XXVIII — Trate as corporações com cortesia, pois poderá vir a ingressar numa; com indiferença, pois o mais provável é não ingressar nunca.

XXIX — Aplique-se a não sofrer com o êxito do seu companheiro, admitindo embora que ele sofra com o de você. Por egoísmo, poupe-se qualquer espécie de sofrimento.

XXX — Boa composição moral é a do orgulho e humildade; esta nos absolve de nossas fraquezas, aquele nos impede de cair em outras. Quanto aos santos-escritores, é de supor que foram canonizados apesar da condição literária.

XXXI — Seja discreto. É tão mais cômodo!

In *Poesia completa e prosa*.
Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, pp. 1033-1035.

Consideração do Poema

Carlos Drummond de Andrade

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.

— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,

tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

In *Poesia completa e prosa.*
Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, pp. 137-138.

Carlos Drummond de Andrade

Renard Perez

Nome: Carlos Drummond de Andrade.
Nasc. em Itabira do Mato Dentro, Minas, em 31-10-1902. Filho de Carlos de Paula Andrade e D. Julieta Drummond de Andrade.

MINEIRO, fazendeiro e descendente de fazendeiros, era o velho Andrade homem simples, trabalhador, de espírito prático como todos os Andrades (ao contrário dos Drummond, de quem o poeta herdaria a aguda sensibilidade). A paixão pelo campo não o fazia indiferente às comodidades de casa, para onde procurava trazer um conforto que ultrapassava, às vezes, as condições da cidadezinha. Assim, fez vir do Rio uma banheira de esmalte, mandou construir calçada de cimento em frente a casa — verdadeiros requintes para Itabira. Na Câmara, foi ele um dos vereadores que deram luz elétrica à cidade.

Desejava o pai que todos os filhos se interessassem pela vida de fazenda (D. Julieta teve quatorze filhos, dos quais sobreviveram seis), a fim de que, com sua morte, a propriedade pudesse continuar na família. Entretanto, o pequeno Carlos não se sentia atraído por aquela vida. Olhava o campo prosaicamente, sem romantismos, e as quedas de cavalo, o cheiro nauseabundo do esterco e os carrapatos o afligiam. Nos passeios e tempo-

radas no Pontal, sua distração consistia em recolher-se ao velho sobrado, e aí, sozinho, fazer as suas descobertas — folhear revistas e jornais antigos... Distanciava-se do pai; deixaria mesmo crescer, entre os dois, certa barreira de incompreensão, que só a idade e a distância iriam atenuar.

Suas tendências literárias apareceram cedo, e já no Grupo Escolar José Batista, onde esteve inicialmente, chamava a atenção dos professores com suas descrições. Mais tarde, graças aos livros que lhe remetia o irmão Altivo, estudante de Direito, no Rio, foi conhecendo autores, embora de maneira um tanto irregular. Entre os primeiros que leu, o poeta se recorda dos portugueses Fialho de Almeida e Antônio Patrício, os nossos simbolistas, e entre os franceses — Flaubert. Através de revistas, foi tomando contato com escritores do Rio, como Álvaro Moreyra, cujo romantismo o fascinava, e de quem procurava imitar o estilo, as reticências... Lia também os romances de capa e espada que lhe emprestava o santeiro Alfredo Duval, figura pitoresca da cidade, que recordaria em um de seus mais belos poemas — "Confidência do itabirano".

Mais tarde, entusiasmou-se por Machado de Assis, que continua a ser, no Brasil, a sua maior admiração literária. Acha que, se Machado não existisse, ficaríamos sem significação literária. Quanto a Euclides da Cunha, leu-o apenas por obrigação, não o comovendo "sua pompa nem sua bravura estilística".

Aos treze anos, ingressou no Grêmio Literário e Dramático Arthur de Azevedo, cujos estatutos foram modificados a fim de possibilitarem sua entrada. A idade mínima permitida era — salvo engano — de quinze anos. Aí pronunciou uma conferência sobre a descoberta da América, e ficou muito comovido com a presença do pai, que apressou o regresso de uma de suas viagens, especialmente para ouvi-lo: embora se sentisse decepcionado por não querer o filho seguir-lhe os passos, o velho Andrade não podia deixar de envaidecer-se ante os seus triunfos literários.

Em 1916, matriculou-se no Colégio Arnaldo, de Belo Horizante, onde conheceu Gustavo Capanema e Afonso Arinos, que continuariam a ser, pela vida afora, dois de seus grandes

amigos. Demorou cerca de seis meses no colégio, sendo obrigado a retornar a Itabira, por motivo de saúde. Tendo aí permanecido algum tempo inativo, pediu ao pai consentimento para trabalhar como caixeiro de uma loja da cidadezinha. Ao deixar o emprego, oito meses depois, receberia como presente do patrão um terno — as primeiras calças compridas.

Em 1918, seguiu para Friburgo, a fim de continuar os estudos no Colégio Anchieta (dos jesuítas).

Esse período no internato de Friburgo é certamente o mais desagradável da vida do poeta. Desde o momento de sua chegada ao colégio (quando um atrito com um colega provocou uma reação desagradável e lhe valeu o apelido de "anarquista"), se armaria o ambiente de opressão e de revolta, em que viveria durante dois anos.

Era um bom aluno, dedicava-se bastante aos estudos e no critério de seleção estabelecido no colégio (que ia de soldado a general, de acordo com o grau de adiantamento), conseguia sempre os postos mais elevados. Mas, acostumado à convivência doméstica, o poeta sofria bastante. Em Itabira era um pequeno déspota, a quem se curvava a família. E agora tinha de submeter-se a uma disciplina rígida, suportar injustiças. Desabafava nas cartas enviadas ao irmão Altivo, ou no diário, onde havia anotações como esta: "Hoje, às duas horas da tarde, em pleno salão de estudo, longe de minha família, passei fome". De nada adiantavam o bom comportamento, o devotamento aos estudos. O jornalzinho do colégio — *A Aurora Colegial*, onde poderia exercitar a sua literatura e servir de derivativo, era excessivamente policiado pelos padres e representava mais uma razão de aborrecimento do que de consolo.

A revolta culminaria dois anos depois, provocada por um desentendimento com o professor de português. Tivera um quatro em comportamento e, na leitura das notas feitas pelo padre reitor, diante da turma reunida, este esclareceu que aquele quatro, segundo o mestre, não representava a nota merecida: fora dado piedosamente. Revoltado, Carlos escreveu ao professor uma carta, pedindo que desse, então, o grau a que fizera jus. Tal gesto, considerado como provocação, valeu-lhe a expulsão do colégio.

Revoltou-lhe a injustiça, e de volta para Minas, durante muito tempo remoeu a humilhação.

Entretanto, os amigos que fazia em Belo Horizonte, para onde foi depois, o curariam pouco a pouco, fazendo-o readquirir a confiança, senão no mundo, ao menos em determinadas pessoas. Por isso talvez mais do que os primeiros sucessos literários, lhe ficarão na lembrança desse tempo as amizades — entre outras as de Emílio Moura, Milton Campos, Abgar Renault, Gustavo Capanema, João Alphonsus, Aníbal Machado.

Aos poucos, a literatura o foi absorvendo, e o escritor recorda-se com ternura de um de seus primeiros trabalhos publicados — um conto premiado na *Novela Mineira* — "José do Telhado" — e pelo qual recebeu cinqüenta mil-réis. Passou a colaborar em jornais e revistas — *Para Todos, Ilustração Brasileira,* — com artigos de crítica, contos, poemas em prosa. Não tinha jeito para a poesia conservadora, nem conseguia ler os tratados de metrificação. O único soneto que tentou fazer não foi bem acolhido pelos amigos. "Por preguiça ou qualquer outro motivo obscuro" — disse Drummond certa vez numa entrevista — "derivei para o modernismo".

Freqüentou também o salão literário das Viváqua (do Espírito Santo), onde havia um famoso jornal falado em que colaboravam, entre outros, Milton Campos e Pedro Nava.

Quando seus poemas já formavam um pequeno volume, procurou publicá-los por intermédio de Ronald de Carvalho na Livraria Leite Ribeiro, do Rio. Chamava-se *Teia de aranha,* coletânea de poemas em prosa, cujo extravio pela livraria o poeta hoje agradece à Providência. O segundo livro — *25 poemas da triste alegria* — também ficou inédito, e se encontra no arquivo de Rodrigo M. F. de Andrade.

Em 1923, veio pela primeira vez ao Rio, tendo oportunidade de conhecer Álvaro Moreyra. Procurou-o na redação de *Para Todos,* onde também encontraria os pintores Oswaldo Teixeira e Di Cavalcanti — hoje em pólos tão opostos. Depois disso, viria ao Rio somente em 1933.

Em 1925, ainda estudante, casou-se com D. Dolores Morais Drummond de Andrade, de quem teve um filho, em 1927, que morreu pouco depois. Em 1928, nasceu Maria Julieta, hoje casada, com dois filhos, e residente na Argentina.

Formou-se em Farmácia, menos por vocação do que para satisfazer o pai, que o queria formado: nunca exerceu a profissão.

Em 1926, voltou a Itabira, onde ficou quatro meses como professor de português do Ginásio Sul-Americano. Convidado a trabalhar no *Diário de Minas,* tornou a Belo Horizonte.

Foi redator-chefe do *Diário de Minas,* jornal governista que o poeta acabaria transformando, com João Alphonsus, Emílio Moura, Martins de Almeida e, posteriormente, Cyro dos Anjos, em reduto do modernismo mineiro. Ali, enquanto Emílio se encarregava da seção social, João Alphonsus escrevia, a contragosto, prosaicos editoriais sobre agricultura e ensino técnico.

Em 1928, entrou na burocracia. Esteve inicialmente na Secretaria de Educação, com Mário Casassanta, indo em 1930 para a Secretaria do Interior, onde trabalharia com Cristiano Machado (três meses) e, posteriormente, com Gustavo Capanema (três anos). À noite, trabalhava no *Diário de Minas*, e depois no *Minas Gerais* (órgão oficial do Governo). Esteve também em jornais dos Diários Associados. Quando Gustavo Capanema veio para o Rio, acompanhou-o, tendo ficado a seu lado até 1945, quando se demitiu por questões políticas. Nesse mesmo ano foi com Álvaro Moreyra, Aidano de Couto Ferraz e outros, diretor da *Tribuna Popular*, cargo que ocupou apenas por três meses. Ainda em 1945, graças à boa vontade de Rodrigo M. F. de Andrade e Gustavo Capanema, foi trabalhar na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde chefiará, mais tarde, a Seção de História, na Divisão de Estudos e Tombamentos. Ficará no cargo até 1962, quando é aposentado, depois de 35 anos de serviço público.

Sua estréia em livro deu-se com *Alguma poesia* (Belo Horizonte, Editora Pindorama, 1930), onde reuniu trabalhos que vinha escrevendo desde 1925. A obra, onde o poeta apresenta o seu *eu*, sua gente e sua província, a sua visão do mundo — mas através de uma maneira muito particular, no tom e na forma — provocou a reação da crítica e do público, cuja opinião se dividiu entre elogios e ataques. Embora com certos modismos modernistas, ela já bem revelava o grande, personalíssimo poeta de visão desencantada, de aguda sensibilidade e de descarnada linguagem que se cristalizaria nos livros posteriores — *Brejo das almas* (Belo Horizonte, Os Amigos do Livro, 1934), *Sentimento do mundo* (Rio de Janeiro, Pongetti, 1940) e que logo dariam a Carlos Drummond de Andrade a justa posição de que goza, hoje, de nosso maior poeta moderno. Tais

coletâneas, acrescidas de uma nova — *José* — serão reunidas em 1942 em *Poesias*, volume publicado por J. Olímpio (que será, desde então, o principal editor de seus livros).

A Rosa do povo, aparecida em 1945, continua a mostrar, em escala ascendente, a grandeza do poeta. No ano seguinte, recebe ele o Prêmio da Fund. Felipe d'Oliveira, por conjunto de obra. Em 1948, com a inclusão de *Novos poemas*, é essa obra de conjunto enfeixada em *Poesia até agora*. Em 1951, sai publicado *Claro enigma* — nova coletânea. Em 1954, nova reunião, ainda aqui com mais uma parte inédita: *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. Em 1959, essa obra, acrescida de *A Vida passada a limpo*, reaparece sob o título de *Poemas*.

Em 1962 — ano em que nos dá sua *Antologia poética* (Editora do Autor) — publica Carlos Drummond de Andrade *Lição de coisas*, (Ed. J. Olímpio) que recebe, em 1963, os prêmios "Luísa Cláudio de Sousa", do Pen Clube, e o "Fernando Chinaglia", da União Brasileira de Escritores.

Em 1968, publica nova coletânea: *Boi-tempo* (Ed. Sabiá). E em 1969, pela J. Olímpio — *Reunião*, que apresenta toda a sua obra poética (excluindo *Boi-tempo*). O volume traz, também, um estudo introdutório de Antônio Houaiss. Em 1973, lança *As Impurezas do branco*.

Apresenta ainda o poeta, em 1952 e 1955, respectivamente — *Viola de bolso* (Serviço de Documentação do MEC) e *Viola de bolso novamente encordoada* (Ed. J. Olímpio) versos de circunstância; e em 1967 — *Versiprosa*, crônicas em verso (Ed. J. Olímpio).

Carlos Drummond de Andrade é considerado também um de nossos melhores prosadores, o que provam seus livros *Confissões de Minas* (Americ-Edit, 1944), *Contos de aprendiz* (Ed. J. Olímpio, 1951) *Passeios na ilha* (Simões, 1952), ou as crônicas que, de 1954 a 1969, veio publicando no *Correio da Manhã* e outros órgãos da imprensa — algumas reunidas em *Fala, amendoeira* (Ed. José Olímpio, 1957) e *A bolsa & a vida* (Editora do Autor, 1962), ou as que escreveu, a partir de 1961, para a Rádio Ministério da Educação, e reunidas nos volumes *Quadrante* (Ed. do Autor, 1962) e *Quadrante II* (idem, 1963) com as de outros autores, e no volume *Cadeira de balanço* (Editora J. Olímpio, 1966). Em fins de 1969 passa a escrever no *Jornal do Brasil*. *Caminhos de João Brandão* (Ed. J. Olímpio, 1970); *O Poder ultrajovem* e mais 79 textos em prosa e verso (Idem, 1972);

e *De notícias & não notícias faz-se a crônica* — histórias, diálogos, divagações (ibidem, 1974) são os títulos das novas coletâneas que publica; as duas últimas resultados de sua atividade naquele jornal.

Publica ainda o escritor duas antologias: *Rio de Janeiro em prosa e verso*, em colaboração com Manuel Bandeira (Ed. J. Olímpio, 1965) e *Minas Gerais* (Col. "Brasil, terra e alma", Ed. do Autor, 1967).

Carlos Drummond de Andrade, cuja *Obra completa*, em prosa e verso, foi reunida em 1964 pela Aguilar, e que teve, em 1965, uma antologia poética editada em Portugal, (Col. "Poetas de Hoje", Ed. Portugália), tem trabalhos traduzidos e publicados nos Estados Unidos, Tcheco-Eslováquia, Alemanha, Suécia, Espanha e Argentina.

Poemas seus foram musicados por compositores como Villa-Lobos, Edino Krieger, Francisco Mignone, Carlos Werhs, Brasílio Itiberê, Capiba, Renzo Massarani. O poema "O Padre e a moça" serviu de argumento para um longa metragem com o mesmo título, realizado pelo cineasta Joaquim Pedro (1966); também duas de suas crônicas ("O Índio" e "Luzia") foram, em 1965, adaptadas para o cinema *(Crônica da cidade amada*, de Carlos Hugo Christensen).

É das mais vastas a bibliografia sobre o autor (cerca de 500 artigos). Em 1967, em sua Col. "Documentos Brasileiros", lança a José Olímpio o estudo *A Rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Hélcio Martins, com introdução de Antônio Houaiss. Outros livros-ensaios recentes sobre o poeta: *Drummond — A Estilística da repetição*, de Gilberto Mendonça Teles (Ed. J. Olímpio, 1970); *Drummond rima Itabira* mundo, de Emanuel de Moraes (Idem, 1972); *Drummond*, o gauche *no tempo*, de Afonso Romano de Sant'Ana (Lia Ed. 1972).

Em 1971, surge a sua *Seleta em prosa e verso*, organizada pelo Autor, com estudo e notas do Prof. Gilberto Mendonça Teles (Col. Brasil Moço; Literatura Viva Comentada Dirigida pelo Prof. Paulo Rónai — Ed. José Olímpio — MEC).

Também é Carlos Drummond de Andrade admirável tradutor. Entre seus trabalhos podemos destacar: *Uma gota de veneno (Thèrese Desqueyreaux)*, de François Mauriac; *As ligações perigosas*, de Laclos; *Os camponeses*, de Balzac; *A fu-*

gitiva, de Marcel Proust; *O Pássaro azul*, de Maeterlinck, Fome, de Knut Hansun; e no setor do teatro — *Dona Rosita a solteira*, de Garcia Lorca, e *Artimanhas de Escapino*, de Molière — traduções estas que lhe valeram, por duas vezes *(1950 e 1962)* o prêmio Padre Ventura, do Círculo Independente de Críticos Teatrais.

O poeta é caseiro, detesta viagens (abriu exceção apenas para visitar a filha, na Argentina), não faz vida social. Explica tal retraimento com a observação de que, não sendo conversador, sua presença aborreceria os outros, o que prefere evitar.

Não tem preferência por nenhum de seus livros. Aliás, não considera que tenha uma obra — pelo menos a obra que desejava. Seus livros — diz —, são ajuntamentos de poemas, de estados poéticos que passa para o papel: não são resultado de uma vida literária. Se o satisfazem, é que sente que às vezes consolam os outros — talvez pelo seu desencanto, talvez pela sua autenticidade; e isso o reconforta.

In *Escritores Brasileiros Contemporâneos.*
I série. 2.ª ed., Rio de Janeiro,
Civilização Brasileira, 1970.

Procura da Poesia

Carlos Drummond de Andrade

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não
[contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso
[à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo
[das casas.
Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas
[ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
o seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

In *Poesia completa e prosa.*
Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, pp. 138-139.

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

A Medida Psicológica

Mário de Andrade

Carlos Drummond de Andrade, dum individualismo também exacerbado, nos deu um livro que revela o indivíduo excessivamente tímido. Já isso transparece pela rítmica dele, inaferrável, disfarçadora. Daí uma riqueza de ritmos muito grande, mas, psicologicamente, quase desnorteante, porém. É o mais rico em ritmos destes quatro poetas.* As suas sutilezas atingem às vezes a arte filigranada de Guilherme de Almeida. Assim por exemplo naquele caso curioso de "Fuga" em que, além da primeira quadra da pág. 94 parecer toda em versos de nove sílabas, embora contendo um de oito e outro de dez, a estrofe seguinte, toda em octossílabos, termina com o decassílabo:

E todo mundo anda — como eu — de luto.

Verso habilíssimo, que apesar das suas dez sílabas e possível acentuação de decassílabo romântico, é bem ainda um octossílabo, pois que o parêntese reflexivo "como eu" funciona também como um, por assim dizer, parêntese rítmico — preservando a unidade métrica da quadra.

* Refere-se a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes.

Tem mesmo em Carlos Drummond de Andrade um compromisso claro entre o verso-livre e a metrificação. Os seus versos curtos assumem, na infinita maioria, função de versos medidos, contendo noções geralmente completas e acentuações tradicionais. Mas não me parece que neste poeta a utilização do verso medido, sistematizada em tantos poemas, seja uma tendência pra socializar-se, como em Augusto Frederico Schmidt, ou pra se generalizar mais, como em Manuel Bandeira. Salvo, talvez, o caso da "Cantiga do viúvo", o emprego da metrificação provém, nele, de uma vontade íntima de se aniquilar, de se esconder, de reagir por meio de movimentos ostensivamente cancioneiros e aparentemente alegres e cômicos (sempre ainda o "vou-me embora pra Pasárgada"...) contra a sua inenarrável incapacidade pra viver. É o que ele mesmo resume aliás naquele dar de ombros com que termina a *Toada do Amor*:

> Mariquita, dá cá o pito,
> no teu pito está o infinito (pág. 24).

A análise de *Alguma poesia* dá bem a medida psicológica do poeta. Desejaria não conhecer intimamente Carlos Drummond de Andrade pra melhor achar pelo livro o tímido que ele é. Pra ele se acomodar, carecia que não tivesse nem a sensibilidade nem a inteligência que possui. Então dava um desses tímidos só tímidos, tão comuns na vida, vencidos sem saber o que são, cuja mediocridade absoluta acaba fazendo-os felizes! Mas Carlos Drummond de Andrade, timidíssimo, é ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensibilíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita. Poesia sem água corrente, sem desfiar e concatenar de idéias e estados de sensibilidade, apesar de toda construída sob a gestão da inteligência. Poesia feita de explosões sucessivas. Dentro de cada poema as estrofes, às vezes os versos, são explosões isoladas. A sensibilidade, o golpe de inteligência, as quedas de timidez se enterseccionam aos pinchos. Reparem o final do "Poema das sete faces":

> Meu Deus, porque me abandonaste
> se sabias que eu não era Deus
> se sabias que eu era fraco.

Mundo, mundo, vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo, mundo, vasto mundo
mais vasto é meu coração.

Eu não te devia dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
põem a gente comovido como o diabo.

Toda a timidez do poeta ressumbra do primeiro terceto. Vem depois a explosão da sensibilidade na quintilha seguinte com uma fadiga provocando assonâncias, associações de imagens, e o verso sublime (mas intelectualmente tolo) "seria uma rima, não seria uma solução". E o diabo da inteligência explode na quadra final: o poeta pretende disfarçar o estado de sensibilidade em que está, faz uma gracinha bancando a corajosa, bem de tímido mesmo, e observa *com verdade* (pura inteligência, pois), as reações do ser ante o mundo exterior. Essa poesia de arranco, que não se deverá confundir com a superposição de dados objetivos que de Whitman nos veio, é sistemática em todo o livro.

Seria preferível, talvez, que Carlos Drummond de Andrade não fosse tão inteligente... A reação intelectual contra a timidez já está mais que observado: provoca amargor, provoca *humour*, provoca o fazer graça sem franqueza, nem alegria, nem saúde. Em Carlos Drummond de Andrade provocou tudo isso. A amargura não fez mal e foi um valor a mais. Nem o *humour*, pois que poesias como "Fuga", "Toada de amor", "Quadrilha", "Família", são da melhor poesia de *humour*. E a todo instante se topa com notações humorísticas excelentes, como o final do *São João del Rei*:

E todo me envolve
uma sensação fina e grossa (pág. 42);

ou quase todas as estrofes de "Fantasia", principalmente as notações sobre o Diabo que me lembraram Shelley. Mas onde a inteligência prejudicou o poeta e o deformou enormemente, foi em fazer ele aderir aos poemas curtos feitos pra gente

dar risada, o poema-cocteil, o "poema-piada", na expressão feliz de Sergio Milliet. O poema-piada é um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea. Antes de mais nada, isso é facílimo: há centenas de criadores de anedotas por aí tudo. Acho mesmo que os poemas-piadas (Manuel Bandeira também caiu, às vezes, nessa precariedade) são a única restrição de valor permanente que se possa fazer a *Alguma poesia*. Culpa integral da inteligência. De inteligência incapaz e fatigada ("vou-me embora pra Pasárgada!...). Não é mais *humour*. Não é ainda a sátira. Não creio que esses poemas possam adiantar qualquer coisa ao poeta. E por eles será aplaudido nas rodas dos semiliterarizados das academias e cafés. O que positivamente é uma desgraça.

Assim incapaz e frágil diante da vida (V. o admirável "No meio do caminho"), era natural que a poesia de Carlos Drummond de Andrade se alargasse em maior detalhação individual. De fato: a caracterização psicológica de *Alguma poesia* não assume apenas verdades totais do indivíduo, como a de *Libertinagem*, senão que desce a particularizações interessantíssimas. Dois seqüestros tem no livro, pelo menos dois, que me parecem muito curiosos: o sexual e o que chamarei "da vida besta". Ao seqüestro da vida besta, Carlos Drummond de Andrade conseguiu *sublimar* melhor. Ao sexual não; não o transformou liricamente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo. O suave cantor do "Rei de Sião", o anjo de "Purificação", o humorista de tantas ironias, o paciente de sua própria casa, do recesso familiar, da vida besta, virou grosseiro, um ostensivo debochado. O livro está rico de notações sensuais, ora sutis como a da pele picada por mosquitos, ou do dente de ouro da bailarina, ora maleducados como o das tetas. Mas onde o seqüestro explode com abundância provante é no livro estar cheio de coxas e especialmente de pernas (págs. 10, 36, 62, 141, 144, 136, 117, 113, 110).

Ainda não encontrei referência, entre as civilizações antigas e primárias, a esse desvio do olhar masculino, universal na Civilização Cristã, com que os homens julgam das qualidades boas duma... peça, olhando-lhe as pernas. A explicação do uso das saias me parece insuficiente. Deve haver nesse costume um acondicionamento do ser sexual com as proibições dos Mandamentos, uma espécie de *bluff*: o cristão blefa a lei, com uma inocência deliciosa. Carlos Drummond de Andrade

também foi vítima desse desvio do olhar cristão, mas, porém, com uma deformação subconsciente curiosa. Não creio que ele seja na vida esse grosseiro, que tantas pernas evocadas indicam. O que ele quis foi violentar a delicadeza inata, maltratar tudo o que tinha de mais susceptível na sensibilidade dele, dar largas às tendências sexuais, inebriar-se nelas, clangorar pernas e mais pernas, pra se vencer interiormente. Ser grosseiro, ser realista, já que não achava (por causa da própria timidez), saída delicada ou humorística pro caso. E isso culmina, pág. 110 ("Pernas" 3 vezes!), na grosseria bem comovente com que o que estava bancando o violento sensual, não conseguiu vencer as delicadezas íntimas, e em vez de falar que a mulher não passa dum sexo (que é o que ele queria gritar malvadamente), exclama: "Todas são pernas!".

O seqüestro da vida besta é mais artisticamente valioso. Ele representa a luta entre o poeta, que é um ser de ação pouca, muito empregado público, com família, caipirismo e paz, enfim o "bocejo de felicidade", como ele mesmo o descreveu, e as exigências da vida social contemporânea que já vai atingindo o Brasil das capitais, o ser socializado, de ação muita, eficaz pra sociedade, mais público que íntimo, com maior raio de ação que o cumprimento do dever na família e no empreguinho. O poeta adquiriu uma consciência penosa da sua inutilidade pessoal e da inutilidade social e humana da "vida besta". Mas a tragédia era menos individualista. O poeta pôde não atribuir a ela a importância pessoal que dava pro caso sexual, e conseguiu poetificar melhor, fazer disso mais lirismo e mais poesia. Criou poemas de pura sensibilidade, saudosa "Infância", complacente ("*Sweet home*"), irônica "Cidadezinha qualquer" ou humorísticos "Família", e "Sesta". Ainda o "Chopin" e a eterna "Cantiga do viúvo" se enquadram bem no ciclo. Outro poema, este curiosíssimo, também do ciclo, é o "Sinal de apito", duma pureza impressionante, em que a "vida besta" aparece convertida em valor social mas vingativamente reduzida, enfim a um simples maquinismo material de gestos e sinais. E finalmente, como clímax do seqüestro, vem a "Balada do amor através das idades". Agora o caso é admiravelmente expressivo. O poeta se vinga da vida besta, botando miríficos suicídios e martírios estrondosos em casos de amor de diferentes épocas passadas. Menos na contemporânea, em que faz o amor dar em casamento. em burguesice, em... vida besta: é ele. O poeta não faz mais

do que se retratar "através das idades". As dificuldades com que teve que lutar (não sou indiscreto, pois que como as dele, pequenas, todos têm), ele exagerou liricamente e transportou pra épocas *já passadas*, ao passo que na contemporânea desenhou a coisa fácil, liquidada pronto, *como desejava pra si*. Um documento precioso de psicologia.

In *Aspectos da Literatura Brasileira*.
São Paulo, Martins, s. d.
(Art. de 1931: "A poesia em 1930").

Notas Sobre um dos Aspectos da Evolução da Poesia de Carlos Drummond de Andrade

Abgar Renault

QUE DISTÂNCIA do prosador sutil, cheio de surpresa, incapaz de um lugar comum, satânico, perverso e renovador, que surgira ali por volta de 1920, cristalizado numa deliciosa *Teia de aranha*, livro irremediavelmente inédito, para o poeta que repontou em 1921! E que distância tão maior do poeta daquela época (que, consoante já assinalei uma vez, foi precursor da poesia moderna no Brasil) para o criador de *Alguma poesia*, de *Brejo das almas* e de *Sentimento do mundo!* E ainda: que distância entre *Alguma poesia* e, passando pelo *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo!*

Uma nova leitura de toda a obra de Carlos Drummond de Andrade em conjunto me dá a tentação de pensar que esse complexo e tremendo *Brejo das almas*, em que vagueia um cheiro de fogo do inferno, representa uma espécie de purgatório da alma atormentada do poeta. É nesse livro que ele começa, a meu ver, a largar muito da sua *gaucherie* de homem, da sua tormenta defensiva contra as cousas e os seres, da sua desconfiança, do seu pudor ou do medo de entregar aos seus semelhantes a íntegra de sua poesia, isto é, da sua alma, para surgir amplo, completo, tal como é, em *Sentimento do mundo*.

Essa viagem de depuração é longa e penosa e por caminhos ásperos e pedrentos. Em *Alguma poesia*, a inteligência demoníaca de Carlos Drummond de Andrade domina quase tudo, do *background* espiritual à expressão mais viva. A área em que sua dorida sensibilidade se move é *Lebensraum* de sua inteligência dominadora, que, quase sozinha, passeia por ali à vontade. A sua sensibilidade é travada e "corrigida" a cada passo quase. Não tem direitos, senão obrigações e deveres. O que diz ou quer dizer há de passar por uma censura inexorável, que não pule, não enfeita, não disfarça, não inventa lantejoulas para o prazer tolo dos olhos de ninguém, mas, ao contrário, corta, apara, poda e reduz.

(É claro que não quero significar que esse atrito entre sensibilidade e inteligência é intencional. Esse jogo felino parece instintivo, imanente à poesia de Carlos Drummond de Andrade nessa fase. Há aí matéria para um exame que apaixona. Mas não posso, neste momento, aventurar-me a essa análise cheia de perigosos escolhos.)

Em "Poemas das sete faces", encontro estes versos que podem resumir todas as expressões desse enorme poeta, profundo e amargo:

> Quando eu nasci, um anjo torto
> desses que vivem na sombra
> falou: Vai Carlos! ser *gauche* na vida.

Note-se a ausência de queixa, de qualquer sombra de revolta. Nada disso. "Vai Carlos! ser *gauche* na vida". É apenas uma constatação, se permitem o galicismo. Mas dentro desse galicismo quanta cousa sofre e clama abafadamente! Quanta cousa a inteligência firme e poderosa "censurou"! No máximo, escapa esta pergunta dolorida, em que não há, todavia, nenhum desmando da sensibilidade:

> Meu Deus, por que me abandonaste
> se sabias que eu não era Deus,
> se sabias que eu era fraco.

Sempre a luta, na treva profunda, entre a sensibilidade sofredora e a inteligência diabólica e sutil. Quase sempre a vitória final desta sobre aquela. Mas os sinais do silencioso

combate são visíveis. A intervenção aparece sempre que começa a haver indícios de revolta e de libertação próxima. É o que indicam estes versos finais do mesmo "Poema das sete faces":

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo;
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
põem a gente comovido como o diabo.

Aí escapou aquele "mais vasto é meu coração", como escapou a confissão de que o poeta está "comovido como o diabo". Mas reparem bem em como essas cousas são ditas: sem sinal de que o coração é mesmo "mais vasto"; de que a lua, invocada sem adjetivo nenhum, puramente "essa lua", é uma lua que enche os olhos e o coração (a mesma lua que, em "Fantasia", se transforma em uma "lua irônica — diurética", que lamentavelmente "compõe uma gravura de sala de jantar") e de que há, em verdade, comoção funda no poeta "comovido como o diabo".

Ao "controle" escaparam, isentos, apenas "Infância", "Cantiga de viúvo", "Epigrama para Emílio Moura" (por sinal que sussurrado ao ouvido de um amigo íntimo), "Poesia", "Poema da purificação" e este tortuoso, cego e estranho "No meio do caminho" (que a burrice nacional ainda não logrou penetrar) — poemas dos mais notáveis de Carlos Drummond de Andrade e, por via de conseqüência, da nossa poesia.

Dessa contínua fricção entre inteligência e sensibilidade, dessa "correção" da realidade interior, dessa redução de um máximo de vibração íntima e um mínimo de expressão verbal, dessa falta de *addenda* à forma exterior da poesia (a abundância de *addenda* explicativos é, precisamente, uma das características da maioria de nossos poetas: o nosso *latinismo*...) origina-se o traço diferencial mais fundo da fisionomia desse absoluto poeta: o seu *humour* — bem inglês, inglês como a grafia dessa palavra, inglês como o sobrenome do poeta. Aquela

"poltrona de humorista inglês", que aparece em "*Sweet home*" (pág. 73), poderia não existir, mas o humorista que nela se assenta existe de verdade, e é bem inglês. (Por isso, gosto mais de incluí-lo na linguagem de T. S. Elliot e Monroe que na de Laforgue.) Desse *humour* é exemplo todo o volume, podendo, todavia, ser citadas como peças mais características desse modo de ser espiritual "Papai Noel às avessas", "Jardim da Praça da Liberdade", "Política literária", "Quadrilha", "Anedota búlgara", "Sesta" etc.

Não obstante tudo isso, em meio ao sarcasmo dessa poesia densa, paradoxal e atormentada, há gemidos isolados, instantes fugidios de abandono à melancolia e de ternura aberta para com a vida e os seus miseráveis bens. Documentemos:

Mas se não fosse ele também
que graça que a vida tinha? (p. 23)
A vida para mim é vontade de morrer (p. 8)
A terra não sofreu para dar estas flores (p. 9)
Depressa que o amor
não pode esperar! (p. 126)
Os que amam sem amor
não terão o reino dos céus (p. 127)
Sarai-me, Senhor, não dessa lepra,
mas do amor que eu tenho e ninguém me tem (p. 144)
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade (p. 145)

A esta altura, não vai mal chamar a atenção dos que, acaso, não penetraram ainda a poesia de Carlos Drummond de Andrade e "refugam" diante das suas expressões de beleza sem enfeites, ora diluída, ora concentrada, sempre descarnada, quase abstrata, não vai mal chamar-lhes a atenção para fragmentos destacados dessa poesia criada em blocos inteiriços, fragmentos em que a música, o poderio pictorial, a força de sugestão, o inédito das imagens, a criação rítmica, a encarnação poética em quantidade reduzidíssima de verbo não podem deixar de ser notadas e anotadas:

A tarde talvez fosse azul
se não houvesse tantos desejos (p. 9)
No meio dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu

a chamar para o café (p. 13)
Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda (p. 14)
Pela escada em espiral
diz que tem virgens tresmalhadas,
incorporadas à via-láctea,
vagalumeando... (p. 16)
O sol cai reto sobre as coisas como placa fervendo (p. 21)
O casario alastra na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado pelas igrejas (p. 35)
E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas (p. 36)
Só na porta da venda Tatu Caramujo cisma na derrota
[incomparável (p. 39)
Mas a poesia deste momento
inunda a minha vida inteira (p. 83)
Paisagem sem fundo.
A terra não sofreu para dar estas flores.
Sem ressonância.
O minuto que passa
desabrochando em floração inconsciente.
Bonito demais. Sem humanidade.
Literário demais (p. 87 e 88)

(Não haverá aí uma definição negativa de poesia, isto é, pelo que ela não deve ser?)

Casas entre bandeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar, amor, cantar.
Um homem vai devagar,
um cachorro vai devagar,
um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.
Eta vida besta, meu Deus! (p. 91)
Tristeza de comprar um beijo
como quem compra um jornal (p. 127)
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando as culpas no caminho (p. 143)
e um sol imenso que lambusa de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas (p. 144)

Já é tempo, todavia, de volver ao tema capital: a linha de evolução que, saindo de *Alguma poesia* e passando por *Brejo das almas*, vem até *Sentimento do mundo.*

Em *Brejo das almas* o número de poemas que refogem à "censura" e nos quais o poeta se dá de alma escancarada é bem maior do que os de *Alguma poesia*: neste livro somente seis poemas, como ficou assinalado, escaparam isentos; naquele nove: "Boca", "Soneto da perdida esperança", "Poema patético", "O Vôo sobre as igrejas", "Coisa miserável", "Convite triste", "Sombra das moças em flor", "Castidade" e "Desdobramento de Adalgisa".

Embora essa análise seja qualitativa (no sentido de diferenciação e não no de qualidade propriamente), o número aqui é importante para o meu ponto de vista: enquanto entre os cinqüenta e quatro poemas de que se constitui *Alguma poesia* apenas seis denunciam a tendência da curva atormentada em que inflecte e se distende a alma do poeta rumo ao *Sentimento do mundo*, nove dos vinte e quatro que compõem *Brejo das almas* assinalam de maneira definitiva aquela curva. Os primeiros números fixam uma virtualidade e os segundos fixam um começo de realização: uns e outros constituem marcas de interesse na trajetória de uma evolução. *Brejo das almas* é, pois, como já dissemos um purgatório: o sarcasmo, a impiedade, a ironia iniciais ficaram ali nesse profundo subterrâneo, impérvio à luz, denso de tantos sentimentos contraditórios. É depois dessa purificação que a alma do poeta se escancara e deixa aquela atitude de guarda e de alerta. *Sentimento do mundo* marca, a meu ver, um momento agudo de libertação, que não existiria sem as horas espessas desse subterrâneo *Brejo das almas.*

Bastante cousa de *Alguma poesia* e de *Brejo das almas* poderia, desse ponto de vista, ser posta lado a lado com o *tonus* geral de *Sentimento do mundo*: são despontes e antecipações da gravidade e da amargura sem sarcasmo, direta, não "corrigida", desse sentido de purificação e de libertação — significativas (pobre condição humana!) de um amargor mais fundo, — que surgem, surpreendentes, no último livro de Carlos Drummond de Andrade.

As primeiras observações que a leitura de *Sentimento do mundo* me impôs foram estas: o mesmo desprezo pelo feitiço do verbo; a mesma descarnação formal, isto é, nenhum adorno, nenhum artifício, nenhuma intenção literária; sem embargo,

uma viva fluidez verbal; uma dose muito menor de acidez e, até uma doçura, muita vez sem travor, que raramente deparamos nos seus primeiros livros; uma entrega maior do poeta à sua sensibilidade, ou seja, uma intervenção cada vez mais reduzida das armas da sua defesa.

Resulta daí que a "humanidade" do poeta tem menos espaços. O sistema de freios e contrapesos intelectuais atua com menor insistência e menor intensidade. O aparelho de inibição funciona menos freqüentemente. Aquela doçura interior ou aquela funda amargura que só episodicamente extravasam do coração do poeta e repontavam, por exceção, aqui e ali, — porque ou eram represadas ou eram corrigidas sarcasticamente por uma inteligência que só parece fria e perversa porque quer defender-se — surgem libertas em *Sentimento do mundo* e inundam de nova luz toda a poesia de Carlos Drummond de Andrade, emprestando-lhe uma tonalidade antes inexistente.

Abertamente confessa que é triste, mas declara com franqueza que é orgulhoso e é forte: "Por isso sou triste e orgulhoso: de ferro". A fotografia de Itabira na parede não é apenas uma fotografia como seria, talvez, anteriormente: é uma fotografia que dói...

Nos livros anteriores pouco há, como revelação total, que se compare a este escancaramento de alma que é o poema "Menino chorando na noite". A "humanidade" do poeta debruça-se, comovida, sobre a "humanidade" alheia e com ela sofre.

"O imortal soluço da vida" que rebenta de todo esse livro, apenas uma vez ou outra é abafado pela inteligência do poeta. Persistem os travões de *humour*, que é lei importante da mecânica espiritual de Carlos Drummond de Andrade, mas sua função já se exerce com menor intransigência. É em vão que no tremendo "Os ombros suportam o mundo" o poeta nos assegura que

E os olhos não choram.
E as mãos apenas tecem o rude trabalho.
E o coração está seco.

No mais, a mesma música criadora, antes imanente à própria substância poética do que a arranjos verbais ("esquiva coisa, ondulante, evanescente, frágil"); a mesma força imaginativa (e o trem passa, como um discurso, irreparável"); a

mesma atitude; o mesmo poderio de criar; tudo aquilo que era Carlos Drummond de Andrade, mas sublimado, iluminado, e mais livre, e mais denso ainda desse mundo de coisas que transcendem a poesia objetivada, isto é, encerrada em palavras — mundo da substância da poesia em estado nascente em que se plasma e cristaliza o gênio poético, tanto mais indefinível quanto a poesia de Carlos Drummond de Andrade não é feita: é uma poesia que anda, viva, no ar, na terra, nas águas, nos corpos e nas almas: poesia que acontece...

A ascendência de Carlos Drummond de Andrade explica muita cousa dessa poesia aparentemente fria, severa, seca, descarnada e cheia de severidade, tocada de *meiosis* de princípio a fim, em contraposição a tudo quanto é hipérbole, e cujos traços característicos se aproximam tão singularmente dos sinais específicos da poesia inglesa. E quem sabe se nessa ascendência um grande nome não aparece, como um longínquo ancestral de Carlos Drummond de Andrade: o poeta William Drummond of Hawthornden (1585-1649), filho mais velho de John Drummond, *gentleman-usher* do rei James? Com a morte do pai em 1610, William, abrindo mão da vida e da carreira que poderia ter na corte, afastou-se desta e estabeleceu-se como senhor das terras de Hawthornden.

Educado na Universidade de Edinburgo, formou-se em 1605 e publicou: *Tears on the Death of Maeliades* (1613), *Sonnets, Songs, and Madrigals* (1616), *Forth Flasting* (1616), *Flowers of Sion* (1623).

Desabusado e incapaz de adaptar-se aos deuses literários do dia, Petrarca, Lily e até Spencer foram objeto de suas setas agudas. O próprio Shakespeare não escapou indene.

Escocês de nascimento, acabou sendo um *Elizabethan* retardado, à força da cultura literária e filosófica que adquirira. (Platão foi de suas leituras mais acuradas.) Foi ele quem ressuscitou o soneto e introduziu o madrigal na poesia inglesa. E da sua maestria em compor esses gêneros poéticos vão aqui estas graciosas amostras:

The Lessons of Nature

Of this fair volume which we world do name
If we the sheets and leaves could turn with care,
Of him who it corrects, and did it frame,
We clear might read the art and wisdom rare:
Find out his power which wildest powers doth tame,
His providence extending everywhere,
His justice which proud rebels doth not spare,
In every page, no period of the same.
But silly we, like foolish children, rest
Well pleased with colour'd vellum, leaves of gold,
Fair danglig ribbands, leaving what is best,
On the great writer's sense ne'er taking hold;
Or if bay chance we stay our minds on aught,
It is some picture on the margin wrought.

Madrigal

Like the Idalian queen,
Her hair about her eyne,
With neck and breast's ripe apples to be seen,
At first glance of the morn
In Cyprus gardens gathering those air flow'rs
Which of her blood were born,
I saw, but fainting saw my paramours.
The Graces naked danced about the place,
The winds and trees amazed
With silence on her gazed,
The flowers did simile, like those upon her face;
And as their aspen stalks: those fingers band,
That she might read the case,
A hyacinth I wish'd me in her hand.

O seu livro *Conversations* registra suas palestras com Ben Johnson, que são consideradas muito interessantes.

Para que se ajuíze do valor de William Drummond como prosador, aqui transcrevo o que escreve Edmundo Gosse a propósito de *A Cypress Grave: "In 1623 was published a volume of prose so beautiful and unique that it must be mentioned here in spite of its comparative obscurity, "A Cypress Grove",*

by the ornate Scotch poet, William Drummond of Hawthornden. This was in substance nothing but a chain of philosophical arguments against the fear of death; but in menner it was of delicate fullness and harmony, a deliberate and studied mellifluosness, whish reminds the reader of nothing so much as the more elaborate passages of De Quincey. Never before in English, and not again for a generation, was prose written with so obvious an attention to the balance of clauses and the euphony of phrases as is to be discovered in this curious little treatise of Drummond's who deserves to be remembered, therefore, among the constructors of melodious style". É a definição de um artista.

Tenho sob os olhos neste momento um exemplar de um livro curioso de Drummond, a que não vira referência ainda. Trata-se de *Polemo-Middina — Carmen Macaronicum — Autore Gulielmo Drummond, Scoto-Britano. — Accedit Jaco bi id nominis Quinti, Regis Scotorum, Cantilena Rustica vulgo inscripta. Recensuit, Notisque ilustravit E.G. — Oxonii, e Theatro Shaldoniano — Anno Dom. 1691.*

A edição, feita quando já falecido o autor, é uma preciosidade. A obra é em latim "macarrônico", segundo o próprio título está a indicar, dá a medida do conhecimento que Drummond possuía de outro latim e reflete o hábito, corrente nos séculos XVI e XVII, de composição de paródias em latim, hábito nascido do uso dessa língua nos textos de estudo. "O Palito métrico", que apareceu em Coimbra, constitui exemplo curioso da língua portuguesa fantasiada de latim ou vice-versa. Essa falsificação intencional e satírica de outras vozes e outros estilos era muito do agrado do autor. Já ele havia parodiado Lyly, o criador de *Euphues*, cujo estilo acabou degenerando em *euphuism*.

Uma gravura de 1711 oferece-nos os traços fisionômicos de William Drummond of Harwthornden. Ninguém, que a conheça, me acusará de imaginoso se eu disser que o jeito da testa, a linha do nariz estreito, o modo esquivo do olhar, desse olhar que a gente adivinha longínqüo, profundo e sem fundo como uma alma, revivem no descendente de Drummond neste ano da graça de 1941. E, o que mais é, revive também o espírito desse representante da raça criadora da mais alta expressão poética que o homem ainda conseguiu inventar.

In *Revista Acadêmica*.
Rio de Janeiro, n.° 56, jul. de 1941.

O Predomínio dos Atributos Intelectuais

Afonso Arinos de Melo Franco

Carlos Drummond de Andrade, cujas poesias quase completas acabam de ser editadas em volume, (quase completas porque o autor está em franca produção, e depois deste livro, já escreveu vários poemas) é o tipo do poeta moderno do Brasil. Não haverá, no grande público, muita gente convencida do seu alto valor, mas ninguém contesta este valor nos meios propriamente literários. Esta é a marca, já o notamos, da melhor poesia atual. Múcio Leão mostrou-me certa vez uma carta de um fazendeiro de Minas, dos confins do Triângulo, protestando furiosamente contra a publicação dos poemas de Carlos Drummond de Andrade nos suplementos literários de *A Manhã*. O zeloso guardião da nossa poesia assegurava não poder compreender como um jornal, que dedicava páginas a Luís Delfino, pudesse dar guarida e espaço àquele louco, e mais isto e aquilo.

Sem dúvida o caso é risível por um lado, mas por outro deixa pensativo àquele que acredita na função social da poesia, ver um admirável poeta ser objeto da maior incompreensão.

O que caracteriza, a meu ver, a poesia de Carlos Drummond de Andrade é o predomínio visível dos seus atributos intelectuais sobre todos os outros. A agudíssima inteligência deste poeta exerce as principais funções, nos seus versos. Primei-

ramente domina a língua de maneira total, fazendo dela um instrumento não só muito útil como extraordinariamente exato, quase excessivamente exato, pois o seu estilo magro veste a idéia como os losangos o corpo de Arlequim sem uma prega, uma linha frouxa, uma falta ou demasia. Às vezes quer-se, sobretudo em poesia, uma certa transigência que não chega a ser relaxamento, uma polícia de estilo menos rigorosa. Para insistir nos tipos de comédia, uma roupagem de Pierrot, não direi como aquela da musa de Schmidt, que tem fazenda demais, renda demais, babado demais e contudo qualquer coisa de menos justo ao corpo, de menos elástico e mais flutuante. Aqui está a palavra: o estilo poético de Carlos se ressente talvez de ausência de flutuação. A inteligência de Carlos Drummond de Andrade introduz, também, quase que invariavelmente uma alta dose de ironia nas suas expansões que, como um ácido, dissolve qualquer veleidade de ternura. Aliás nem sempre isto se dá completamente. Por vezes o poeta esquecido de que é mineiro, confia no leitor, vê nele um amigo, (coisa rara!) e molha a pena numa tinta sem acidez abandonando por completo a defesa da ironia. Temos então poemas como aquela patética "Cantiga de viúvo", de uma simplicidade, de uma força, de uma franqueza ingênua que a gravam para sempre nos nossos corações:

A noite caiu na minh'alma,
Fiquei triste sem querer,
Uma sombra veio vindo,
Veio vindo, me abraçou...

Raros são os poemas como este em que um profundo sentimento se mostra em toda a sua plenitude. Geralmente o sentimento de Carlos se revela em simples traços, rápidos momentos insinuados entre um riso, ou um dar de ombros, no meio de um poema. O itabirano se defende bem. Quando a ironia não atua como defesa, o estilo enxuto o faz, e assim a inteligência de Carlos nunca deixa o sinal aberto para a passagem franca da inspiração: ou ironia, sinal vermelho, (pare) ou forma contida, sinal amarelo (passe com cuidado). Sinal verde é que nunca. A sua desconfiança de tímido e de orgulhoso (desconfiança que não é falta de confiança em si, mas nos outros) se expressa naquele poema sobre o Rio de Janeiro, a cujas delícias o mineiro se entrega com a maior precaução: depois de considerar atentamente as "boas" na rua, os discursos

nas esquinas, o fútil nas sorveterias, o nu nas praias, os adultérios, assassinatos e contos-do-vigário, o itabirano conclui simplesmente "que este povo quer lhe passar a perna". Pois a atitude que ele toma diante da República das Letras é mais ou menos a mesma: escreve para um público que quer lhe passar a perna. Ora, nem sempre é este o papel do poeta. Se este artigo já não estivesse tão longo eu o refaria para acentuar especialmente esta explicação da arte poética de Carlos: o seu receio de que lhe passem a perna. Mas mesmo aqui encareço a importância desta observação, para o bom entendimento dos seus poemas. Isto aliás se ajusta perfeitamente ao predomínio da inteligência que mais acima acentuei, mas deixa entrever, igualmente, uma certa dose de provincianismo literário, que talvez contribua para a excessiva reserva não só do homem, (isto afinal não importa) mas também da poesia, o que já a nós todos interessa. Porque o essencial não é impedir que se nos passe a perna; o essencial é compreender que isto de passar a perna não tem a menor importância. O civilizado da grande cidade não é aquele que não é enganado. É principalmente aquele que não tem medo de ser enganado. Eis a diferença que raramente os provincianos entendem. Naturalmente o será, várias vezes, mas não se importa e é o primeiro a achar graça no "paco". Trazendo o raciocínio ao terreno que nos interessa, o poeta atual, vencida a fase polêmica e destrutiva do modernismo, deve esquecer que o público pode lhe passar a perna. Não resista ao convite da inspiração de medo que achem graça nele.

Carlos Drummond de Andrade deve se desvencilhar completamente deste receio e se largar, se rasgar mesmo na poesia. Como em "Menino chorando na noite", na "Ode a Manuel Bandeira", em tantos outros poemas, inclusive aqueles "A noite dissolve os homens", que acaba assim:

> Havemos de amanhecer! O mundo
> Se tinge com as tintas da antemanhã
> E o sangue que escorre é doce, de tão necessário
> Para colorir tuas pálidas faces, aurora.

A trajetória do poeta aparece muito nítida nos três antigos livros reunidos neste volume: *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934) e *Sentimento do mundo* (1940). Como sempre acontece com os verdadeiros poetas, as qualidades marcantes

de Carlos Drummond se afirmam desde o primeiro volume. O alimento da sua inspiração é que se vai diferenciando. No primeiro livro se observa a colocação do poeta diante da vida, em atitude principalmente objetiva e observadora. As recordações de infância, motivo tão freqüente na poesia lírica em geral, ele as apresenta sob uma forma quase expositiva, quase impassível, como se se tratasse de um outro. As velhas cidades de Minas, que tanto nos comovem a todos nós, mineiros, ele as vê meio turisticamente, e nem sempre com muita afeição, nem bom gosto. Olha com lucidez, descreve com exatidão, (sempre as suas qualidades) porém olha e descreve a vida, mais do que a sofre e vive. Já em *Brejo das almas*, Carlos não se situa mais diante da vida em posição de observação objetiva. Aqui sua atitude é subjetiva e interpretativa. No primeiro livro a dúvida e o ceticismo formam o principal da sua tristeza, nesta já aparece o mistério, o que é muito diverso, pois, é uma espécie de tendência à crença. Este mistério salta em versos como os do "Poema patético", "Coisa miserável", e aqueles sobre Ouro Preto, do poema "Vôo sobre as igrejas", mostra-nos já uma alma que sobe as ladeiras e se recolhe à sombra gigantesca do Aleijadinho, uma alma pensativa, sensitiva, e não uma simples memória, uns simples óculos lúcidos e distantes, como os que, em *Alguma poesia* faiscaram sobre Sabará, Itabira ou São João del-Rei. Mas é somente em *Sentimento do mundo* que a inteligência do poeta deixa de observar friamente a vida, (*Alguma poesia*) deixa de se concentrar sobre si mesma, (*Brejo das almas*) e, fundindo a atenção da primeira fase com a paixão da segunda, nos apresenta aquele livro, cujo título mostra bem o seu conteúdo. Nele o poeta se solidariza francamente com o mundo, com as suas tristezas coletivas, as suas necessidades e desesperanças. Mas o livro é composto num tempo em que a nossa época, grávida, não tinha ainda parido a sua tragédia. Mas o poeta sente a aproximação dela. Em um poema chamado "Lembrança do mundo antigo", falando de Clara, que "passeava no jardim com as crianças", nota quase com espanto que "havia jardins, havia manhãs naquele tempo". Numa elegia lamenta não poder dinamitar, sozinho, Manhattan. Desejo tão ingênuo como absurdo, pois da aliança da Manhattan e da City bancárias, com a Moscou proletária é que podem sair a vitória e a nova ordem mais justa e mais viável. Mas o que interessa salientar é a integração do poeta nos problemas do mundo.

Neste ponto ele é o mais importante dos poetas brasileiros atuais. Talvez o mais capaz de colocar seus poemas a serviço das novas aspirações humanas de justiça e liberdade, tal como Castro Alves fez no seu tempo. Também o seu lirismo adquire uma profundidade muito maior. Basta lembrarmos as evocações infantis de Itabira, de 1930, com as de 1940.

Na última parte das suas *Poesias*, no livro a que chamou *José*, e que foi escrito depois de *Sentimento do mundo*, não se nota um progresso muito visível na posição de Carlos. Mas, depois disto, os seus poemas mais recentes, um sobre a América e outro sobre Stalingrado, parecem indicar que ele se lançou francamente na expressão dos grandes temas.

Sem dúvida o caminho é difícil. Porém não será a um poeta como Carlos Drummond de Andrade que se poderá fazer sugestões. De um modo geral eu diria, entretanto, que as finalidades da sua nova forma exigem uma comunicação muito maior e por conseqüência uma forma correspondentemente acessível.

Evidentemente a procura desta forma só ele a poderá fazer, mas nada deve ser rejeitado, e nenhum preconceito modernista deve prevalecer. Se quiser metro adote-o se quiser rimas sirva-se delas. O essencial é que seja muito lido. Não tenha medo de que alguns pseudomalandros lhe passem a perna.

Estou me lembrando, aqui, de uma carta de Sainte-Beuve a Baudelaire, a propósito das *Flores do mal*, que tem sido muito ridicularizada pelo pouco que diz do grande poeta. Este pouco é devido ao fato de que o crítico não queria se enganar na posteridade, não queria marcar abertamente entusiasmo por um contemporâneo, cuja projeção no futuro era ainda incerta (sempre aquele medo de levar o "paco")... Nisto é que, me parece, os poetas brasileiros devem hoje meditar. Em todo caso aquela carta de Sainte-Beuve tem um período, nada aplicável a Baudelaire, mas que eu copio aqui para uso de Carlos Drummond de Andrade, cujas responsabilidades crescem dia a dia:

"Je tâcherais de vous donner un croc-en-jambe, mon cher ami, et de vous jeter brusquement à l'eau pour que vous, qui savez nager, vous alliez désormais sous le soleil et en plein courant".

In *Mar de Sargaços*.
São Paulo. Martins, 1944, pp. 88-94.

Poesia - Experiência

Mário Faustino

Os "Cadernos de Cultura" do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura publicam (Caderno N.° 100) *50 poemas escolhidos pelo autor*: Carlos Drummond de Andrade. É a primeira vez que CDA aparece em forma de livro (ainda que pequeno) desde que esta página funciona: oportunidade, assim, especial, para discutirmos com os leitores alguns aspectos de sua poesia — a mais importante, em vários sentidos, jamais aparecida entre nós.

Antes, porém, falemos sobre o "Caderno", sobre a seleção que ele representa. 50 poemas, cerca de um quinto da obra completa (até agora) de CDA publicada pela José Olímpio. 50 poemas, noventa e tantas páginas. Sobre a seleção diz o autor que "poemas escolhidos não são, necessariamente, poemas preferidos, pelo menos quando a escolha é feita pelo autor. Aqui se reunem documentos ilustrativos de preocupações e processos, através diferentes fases de vida. O selecionador não teve em mira o que mais lhe agrada, se é que alguma coisa lhe agrade; preferiu informar". *50 poemas* não são, portanto, os melhores de Drummond, segundo Drummond, e nem uma história *objetiva* do desenvolvimento da poesia de Drummond, do ponto de vista de Drummond. Constituem um documento pessoal do que o poeta andou querendo fazer com sua poesia, vinda a público entre 1930 e 1955 — um quarto de século de *poesia, marulho e náusea*. Por tudo isso, não há que dis-

cutir com o selecionador o seu critério de seleção. Trata-se, apenas, de procurar compreendê-lo e usar esse critério como um utensílio a mais para o entendimento do fenômeno Drummond. Não há que discutir, mas há que lamentar.

O leitor de Drummond que pega uma antologia dele e não encontra "No meio do caminho", "A Flor e a náusea", "Fragilidade", "O Mito", "Caso do vestido", "Morte do leiteiro", "Morte no avião", "Idade madura", "Versos à boca da noite", "Carta a Stalingrado", "Desaparecimento de Luísa Porto", "Remissão", "Confissão", "Tarde de maio", "Os Bens e o sangue", "A Mesa" e "Relógio do Rosário", para só falar daqueles cuja ausência é mais gritante, vai com certeza perguntar: "Que diabo de seleção é essa?" A pergunta talvez tenha tanto mais razão de ser quanto se encontram, em *50 poemas*, não poucos ("Quero me casar", "Castidade", "Os Mortos de sobrecasaca", "Os Ombros suportam o mundo", "Mãos dadas", "Tristeza no céu", "Áporo", "Vida menor", "Episódio", "Consolo na praia", "Canção amiga", "Canto esponjoso", "Legado" — como é que se publica este sem publicar "No meio do caminho"? — "Memória", "Oficina irritada", "Entre o ser e as coisas", "Estampas de Vila Rica", "Encontro", "Domicílio" etc.), cuja presença no pequeno volume, tomando o espaço de outros talvez melhores e mais relevantes, gostaríamos de ver explicada pelo próprio Carlos Drummond de Andrade.

A propósito disso, aqui vai uma sugestão ao responsável pelos "Cadernos de Cultura": por que não publicar outros *50 Poemas*, de Carlos Drummond, desta vez escolhidos não pelo autor, porém por um grupo de conhecedores e admiradores de sua obra? Nessa segunda seleção gostaríamos de ver incluídos, além dos citados mais atrás, "Poema do jornal", "Papai Noel às avessas", "Anedota búlgara", "Balada do amor através das idades", "O Amor bate na aorta", "Em face dos últimos acontecimentos", "Necrológio dos desiludidos do amor", "Desdobramento da Adalgisa", "Madrigal lúgubre", "O Lutador", "A Mão suja", "Elegia 1938", "Edifício Esplendor", "Os Rostos imóveis", "Consideração do poema", "O Embrulho", "Anoitecer", "Nosso tempo", "Passagem do ano", "Passagem da noite", "Uma hora e mais outra", "Nos áureos tempos", "América", "Os Últimos dias", "Composição", "Um boi vê os homens", "Amar", "Morte das casas de Ouro Preto" "Convívio", "Permanência", "Brinde no banquete das musas", "Morte de Neco Andrade" e "Escada". O total se não estamos enganados, per-

faria outros 50 poemas; a segunda antologia, temos pouca dúvida, não seria nada inferior à primeira; e a publicação seria mais justificável que muitos dentre os demais "Cadernos".

Isso quanto aos *50 poemas*. Quanto à poesia de Drummond — sobre a qual, como dissemos no princípio, esta é uma boa oportunidade de conversar com os leitores — ocorrem-nos, nesta manhã de abril de 1957, neste momento de nossa própria evolução, algumas considerações. Antes de mais nada, sobre o que representa para nós, jovens poetas, a poesia desse "Poeta Major" dentre os tão raros "poetae majores" de nossa língua. Vejamos:

1. Carlos Drummond de Andrade é um exemplo de competência, de autodomínio, da autocrítica, de unidade, de contenção, de poeta que sustenta sua poesia, através dos anos, em um nível quase sempre digno dela mesma.

2. Carlos Drummond de Andrade não é um auto-satisfeito, um autocaritativo: a transformação ocorrida entre *A Rosa do povo* e os *Novos poemas* são suficiente prova disso.

3. A poesia de Carlos Drummond é documento crítico de um país e de uma época (no futuro, quem quiser conhecer o "Geist" brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e "filósofos" nossos...) e um documento humano "apologético do Homem". Quanto a esta última parte, a coisa é tão forte, que chega, às vezes, a prejudicar a "ação poética" drummondiana, todos esses "críticos" que, em vez de tratarem da poesia do homem, falam de Itabira, de sua magreza, do seu modo de andar, de falar, de sorrir... Houve um que descobriu que CDA era um homem cabisbaixo, isso porque, em vários de seus poemas, trata-se de "pernas" e não de "cabeças"...

4. Carlos Drummond de Andrade é um "inventor". Se não o é ao nível universal (é meio incerto encontrar um "processo" seu que já não esteja em Heine, Laforgue, Valéry, Eliot, Auden, etc.), sem dúvida o é entre nós: poemas como o "Soneto da perdida esperança", "José", "A Flor e a náusea", "Os Bens e o sangue" etc., para não falar de pormenores, trouxeram, ao aparecerem contribuição quase que inteiramente original ao desenvolvimento de nossa poética. A esse respeito,

note-se que Carlos Drummond de Andrade talvez seja o único de nossos poetas importantes a possuir uma descendência válida, não simplesmente imitativa de João Cabral de Mello Neto e outros menores.

5. A poesia de Carlos Drummond de Andrade é um momento central, um *turning point* não só de nossa poesia como de toda a nossa literatura: trata-se de uma das principais reações (com Machado de Assis, com Graciliano Ramos) contra alguns dos males mais nocivos de nossa língua e de nossa literatura — conforme já foi indicado noutra ocasião, a "saudade", a "água-de-flor-de-laranja", a facilidade, a autopiedade...

6. Por tudo isso e por outros motivos, não parece restar dúvida de que Carlos Drummond de Andrade é um de nossos raros "masters", ao lado de Camões, de Fernando Pessoa, de Jorge de Lima. A grande prova de sua poesia deverá ser enfrentada quando — com o progresso do Brasil e da cultura brasileira — seus poemas tiverem curso realmente universal. Já há bons indícios de que a luta será travada com sucesso. O homem é o mesmo em espanhol, em francês... Ouçam-no, por exemplo, em inglês:

"CONFESSION

I have not loved my counterpart enough,
have neither hunted his lice nor nursed his itch,
I have poffered only some few words,
melodious, late, upon returning from the feast.

Without giving I gave and without kissing kissed.
He who hides his eyes beneath the cot
perhaps is blind. And in the halflight
even the most peerless treasures tarnish.

How, from what is left, compose a man
and all that he implies of suavity,
vegetable harmony, murmured
laughter, love, surrender, and mercy?

I have not even loved myself enough,
close as I am. No one have I loved
except that bird — crazed and blue it came —
that ended smash against the airplane's wing".

(trad. Robert Stock)

Sobre a linguagem de Carlos Drummond de Andrade há muito que estudar, que optar, que decidir. Antes de mais nada, dentro de um conceito contemporâneo de linguagem poética, bem distinto da linguagem prosaica e da linguagem retórica, e da "expressão sentimental ou imediata" (Croce), será essa linguagem realmente poética? A resposta seria, a nosso ver (neste momento, pelo menos, de nossa própria evolução): ocasionalmente, sim, o mais das vezes, não.

Ocasionalmente, sim. A linguagem de Carlos Drummond de Andrade sempre teve momentos indubitavelmente "poéticos" (i.e. linguagem de *criação*, e não só de *expressão*; meio de *doação* e não só de *comunicação*; *apresentação* do objeto, e não apenas alusão ou comentário ao objeto), como, por exemplo, "Cota zero", "Poema patético", "Bolero de Ravel", como

> a noite dissolve as pátrias,
> apagou os almirantes
> cintilantes! nas suas fardas.

ou como o "Noturno à janela do apartamento", que é preciso citar inteiro:

> Silencioso cubo de treva:
> um salto, e seria a morte.
> Mas é apenas, sob o vento,
> a integração na noite.
>
> Nenhum pensamento de infância,
> nem saudade nem vão propósito.
> Somente a contemplação
> de um mundo enorme e parado.
>
> A soma da vida é nula.
> Mas a vida tem tal poder:
> na escuridão absoluta,
> como um líquido, circula.
>
> Suicídio, riqueza, ciência...
> A alma severa se interroga
> e logo se cala. E não sabe
> se é noite, mar ou distância.
>
> Triste farol da ilha Rasa.

ou como:

Acordei e vi a cidade:
eram mortos mecânicos,
eram casas de mortos,
ondas desfalecidas,
peito exausto cheirando a lírios,
pés amarrados.

. . . . . .

o mau cheiro zumbia em tudo.

ou como:

a água protesta. Ela molha toda a noite
com sua queixa feroz, seu alarido.
E sobre nossos corpos se avoluma
o lado negro de não sei que infusão.

ou como:

...não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:

ou como o celebérrimo:

Pequenos pontos brancos movem-se no ar, galinhas em
[pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo
[e o ódio.

ou como "Episódio", ou como:

A perna que pensa
outrora voava
sobre telhados.

ou como:

As gaivotas que deixaram
pelo ar um risco de gula,

ou como "Composição", ou como:

A morte baixou dos ermos,
gavião molhado.

ou como:

num pátio branco e áureo de laranjas.

ou como:

ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída.

.....

como os homens se matam, e as enguias
à loca se recolhem, na água fria.

Numerosos momentos — redargüirá o leitor competente, e sabedor de como são raros os poetas, não só entre nós, como no mundo inteiro, capazes de acertar tantas vezes no alvo da Poesia-Criação. No caso Drummond, entretanto, esse freqüente acertar não basta ainda, porque não o define. Não constitui o principal em sua obra. Ele nos surge, neste momento, sobretudo, como o renovador, com seus versos, de nossa linguagem prosaica, como o homem que emprestou à nossa língua uma precisão, um *mot juste* em grau que ela ainda desconhecia. O primeiro escritor (embora em verso) do Brasil a conseguir, depois de Machado de Assis, um alto padrão daquilo que se chama em inglês *diction*, isto é, *adequação* das palavras utilizadas ao objeto expresso. Também nos surge, neste momento, como o grande *verse-maker*, ponto máximo de uma tradição relativamente pobre nesse sentido. Ou como o homem que colocou a linguagem retórica em nossa língua — fê-lo em verso, mas o serviço é válido também para a nossa prosa — em seus devidos termos. Veja-se a diferença que vai de Castro Alves ou de nossos famosos "oradores" para os grandes momentos de *A Rosa do povo*.

Como Poeta, entretanto, no sentido de Criador de palavras-realidades, somos levados a pensar que um Jorge de Lima — muito menos importante que ele sob qualquer outro aspecto — o vence nessa tarefa, por excelência da linguagem poética, de identificar magicamente sujeito e objeto de conhecimento poético, de recriar a palavra na ocasião do poema, tarefa de criação, repetimos, e não apenas de expressão. Sob esse ponto de vista estrito, CDA nada tem que se compare, por exemplo, com o Jorge de Lima de (escolhendo ao acaso):

> Na oscilação das noites e dos dias,
> ouve-se a avena suave, distribuída
> sobre esse tempo como estrela exata,
> tão gaia estrela, tão ocaso frio.
> Contempla-se o ondulante movimento
> das cabras, belas cabras recolhendo-se.
> Seus olhares sensíveis colhem lírios
> que lhes perfumam os chavelhos altos.
> Dirige-se a canção por onde nunca
> nem as cabras subiram nem os ecos,
> campo alegre com íris e bonanças,
> bocas leves de flautas dissolvidas,
> mãos nas mãos, manjeronas e aves mansas
> e desejados peixes que pastassem
> e encantados penedos que ressoassem
> com silvestres planetas refloridos.

Há ainda melhores exemplos, muitos mais — quase em qualquer página — na *Invenção de Orfeu*. O trecho que indicamos Carlos Drummond poderia melhorá-lo, torná-lo melhor verso, melhor linguagem no sentido lato. Mas essa enumeração recriadora, essa sintaxe reorganizadora do caos, essa "linguagem poética", não apenas aproximativa, mas reconstrutiva — tudo isso que é o fulcro da Poesia parece-nos ter escapado quase sempre ao trabalho, nem por isso menos útil, de Carlos Drummond de Andrade.

Outro aspecto da criação poética que nos parece praticamente ausente na obra de CDA é o da criação de padrões logo melophanopoéticos (Pound) ou verbovocovisuais, como diriam Joyce ou os concretistas paulistas. Não há, que saibamos, um só poema seu que represente, nesse sentido, o sucesso atingido, por vezes, por exemplo, em "Uma faca só

lâmina", de João Cabral de Mello Neto — cuja poesia entretanto, é bom frisar, teria sido impossível sem a existência prévia de Drummond. Há, todavia, no *Fazendeiro do ar*, o mais recente livro de CDA, certo poema que parece indicar um caminhar o poeta nesse rumo essencial. Trata-se da "Escada", onde lemos:

> E mortos, e proscritos
> de toda comunhão no século (esta espira
> é testemunha, e conta), que restava
> das línguas infinitas
> que falávamos ou surdas se lambiam
> no céu da boca sempre azul e oco?

Fala-se, de quando em quando, nas chamadas rodas literárias, em uma "decadência" de Carlos Drummond de Andrade. A coisa não nos parece colocada em seus devidos termos. É verdade que o poeta tem publicado, nestes dois últimos anos, alguns poemas, nos suplementos literários, que somente subtraem à sua glória, nada lhe acrescentando. Poemas que não deleitam, não movem, não ensinam, não esclarecem, não criticam, não tomam parte — nem na vida social nem na vida estética —, poemas que não criam nem exprimem. Isso, contudo, não significa muito, quando nos lembramos que Carlos Drummond há muito publica poemas medíocres nos suplementos, deixando de incluí-los em suas obras completas, quando José Olímpio as edita.

Por outro lado, dizem-nos que *Fazendeiro do ar*, o último livro dessas obras reunidas, seria o pior livro de Drummond. Não concordamos. O livro talvez seja um dos menores, em número de páginas. Contém vários maus sonetos (o soneto está longe de ser o forte de CDA). Mas contém obras-primas como o "Brinde no banquete das musas", a "Viagem de Américo Facó" — um soneto, aliás — a última parte ("Errante"), dos "Cemitérios", um grande poema em prosa ("Morte de Neco Andrade), contém a "Escada", que abre, como indicamos, um caminho novo, e, sobretudo, aquela "Elegia" que é, em nossa opinião, um dos cinco ou seis melhores poemas jamais escritos por Carlos Drummond de Andrade.

Decadência? Esperemos os próximos livros de Drummond (cujos poemas ele naturalmente não publica nos suplementos), para julgar melhor a questão. Onde talvez exista, não decadência, porém mera acentuação, com a idade, de antigos "de-

feitos" humanos, é em outros aspectos da Obra — em sentido amplo — de Carlos Drummond de Andrade. Já apontamos, de outra feita, aquilo que consideramos o seu grande pecado de omissão: o não se ter nunca realmente interessado (e hoje em dia ainda menos) pelo desenvolvimento da poesia brasileira como forma de cultura. O não propagar. O não ensinar, por um de tantos meios. O não lutar abertamente contra os inimigos de nossa poesia: a facilidade, as falsas glórias a caótica escala de valores, para a qual ele mesmo contribuiu, às vezes, assinando ou quase assinando, elogios públicos a poetas que ele mesmo sabe, ou devia saber, estarem longe de merecer tais elogios.

Tudo isso, porém, pouco importa. Como também pouco importa a baixa qualidade dos produtos das outras linhas de montagem da fábrica Drummond: as "crônicas", por exemplo, em prosa e verso, do canto de página "CDA" da imprensa diária. O que importa é que temos, mesmo nos *50 poemas*, quanto mais nos 262 de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*, a mais importante contribuição jamais feita em verso para o aprofundamento, para o aguçamento e para a diversificação da língua portuguesa no Brasil.

In *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 21 abr. 1957.

As Várias Faces de uma Poesia

Emanuel de Moraes

De Carlos Drummond de Andrade teria sido a afirmativa de que sua derivação para o modernismo decorrera da falta de jeito para "versejar conservadoramente" e da incapacidade de estudar, "por preguiça ou qualquer outro motivo obscuro", os compêndios de metrificação.

Entender-se essa possível interpretação de atitude como um desvio do problema para os seus aspectos puramente formais constituiria um equívoco. Não teria sido, malgrado seja essa talvez a sua impressão, a circunstância de se considerar o "pequeno versejador ignorante da disciplina poética" que o fez caminhar pela senda do modernismo. A preferência pela corrente que havia rompido com os padrões acadêmicos de então será mais profundamente encontrada se, entre os motivos obscuros alegados, trouxer-se à tona aquele julgamento de "insubordinação mental" dos jesuítas de Nova Friburgo.

Devendo ser "*gauche* na vida" por predição do "anjo torto", não lhe poderiam satisfazer ao gosto e ao dom as representações desprovidas de significado humano, ultrapassados florilégios, que nada ofereciam, nem a ele nem a nenhum de sua geração. Não lhe bastavam "as abusões veneráveis ainda vigentes em 1924". Diante da problemática contraditória do pós-guerra, transformada em enigma para o homem e para as sociedades, desejavam, o poeta e os da sua geração, verdadeiras soluções:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.

Todavia, Drummond não se deixou guiar pelo espírito de destruição caracterizador momentâneo da revolução literária de 1922. Ele é da chamada geração de 30, cujas armas já se forjavam em outra filosofia.

Ainda quando versos seus revelam autêntica identidade com os modernistas da primeira arrancada,

PROIBIDO PISAR NO GRAMADO
Talvez fosse melhor dizer:
PROIBIDO COMER O GRAMADO
A prefeitura vigilante
vela a soneca das ervinhas.

nem por isso nele se configuraria um digno representante do "desvarismo". O verso-piada é um acidente em sua poesia, tal a seriedade do poeta. Nem mesmo o poema. "No meio do caminho", motivo de escândalo e que, no Brasil, para o próprio Drummond, serviria "para dividir... as pessoas em duas categorias mentais", significou a intenção de *épater le bourgeois*.

Por isso, o fato de haver sido menino de inatacável comportamento escolar (apesar da expulsão sofrida) e funcionário a quem nenhum outro excedeu "no rigor do cumprimento do dever" não revela uma contradição na prática e no poético, tal como poderão supor os mais desavisados face ao seu tantas vezes decantado *humour*, fruto, no dizer de Manuel Bandeira, da maneira de sentir e refletir cautelosa, desconfiada do entusiasmo fácil, plena de segundas intenções e pessimistamente reservada. Pelo contrário, revela a unidade homem-poeta. Sua ética é uma só: tanto na ação quanto no uso da palavra. Sempre há um dever a cumprir.

Poemas há, e "Política literária" serve de bom exemplo:

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.
Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

Poemas há que parecem, à primeira vista, contrariar o acima dito. O tom de piada, de quase gaiatice, não oculta, porém, o sentido crítico à literatura inútil, provinciana ainda quando urbana, da roda vazia dos cafés, vida sem ser vida — vida vício, conforme lhe diria Mário de Andrade —, sem o "sentimento do mundo"!

Uma voz sempre se lhe fez ouvir:

O mundo te chama:
Carlos! Não respondes?

E ele à voz dá a resposta, que é a sua própria destinação de homem e de poeta:

Sou um homem livre
mas levo uma coisa.

Não sei o que seja.
Eu não a escolhi.
Jamais a fitei.

Mas levo uma coisa.
Não estou vazio,
não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível.

A vida vista com seriedade: com as suas elegias, com os seus momentos dramáticos e heróicos, com os seus amores — felizes ou frustrados —, com as suas tristezas e orgulhos, com o seu *humour*; nunca, entretanto, sem humana austeridade (mineira austeridade, dirão os seus biógrafos) ou destituída de caráter.

...sou triste, orgulhoso: de ferro

diz o itabirano.

Segundo Drummond, a partir de *Sentimento do mundo* foram resolvidas "as contradições elementares de sua poesia". Contudo, se bem que desde *Brejo das almas* o tom dominante já seja o de "Romaria" (ainda de *Alguma poesia*), no qual o poeta transfigurado em Jesus,

dorme sonhando com outra humanidade

o primeiro livro de integral madureza poética terá sido *José*, logo confirmado pelo admirável *A Rosa do povo*. Só então é que sua obra iria corresponder de maneira total à conceituação expressa num esboço autobiográfico: "Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos."

Dir-se-ia haver adquirido — ele que já vinha exercendo o seu papel, diga-se, instintivamente — a consciência da funcionalidade da poesia,

Lutar com palavras

pouco lhe importando o destino dessa luta:

Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida
.....
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

Tanto faz interpretar-se a palavra drummoniana como objeto ou instrumento de luta. O seu posicionamento no mundo e na arte, sua função social, escolhido que foi o caminho, a profissão de poeta, passou a depender dessa luta para se realizar, buscando-as cautelosamente quando se oferecem prenhes de

sutilezas e subterfúgios, de modo a poder transformar sua vida em presença útil no seu sonho das coisas humanas.

Técnica e Psicologia da Composição

À luz desses fatores, significativos de haver Carlos Drummond de Andrade imprimido rumos próprios ao movimento no qual se engajara, é que devem ser examinadas a técnica e a psicologia de sua composição.

Uma de suas características mais nítidas, referentemente à linguagem, é a do emprego dos elementos de uso comum de que se revestem os meios expressionais. Os riscos capazes de mergulhá-lo inapelavelmente no prosaísmo são tão grandes que a circunstância de os haver transposto revela por si só sua força de criação.

Por certo, o processo esteve ausente de poemas e fases. Houve momentos de realização infeliz. Nada disso, porém, desmerece a generalidade e a excelência do uso desse recurso.

Ainda no campo da linguagem, destaque-se a técnica de composição consistente na perturbação das formas líricas tradicionais, espécie dentro do gênero maior antes assinalado.

Aliás, esse processo construtivo pelo qual quebra o ritmo interno das palavras relacionadas, sugerindo a idéia através do conceito inadequado, é, talvez, o principal veículo de expressão do *humour* drummoniano, e constitui um dos seus mais poderosos instrumentos de encantação.

> Quando nasci, um anjo torto
> desses que vivem na sombra

Nesse versos, a presença do qualificativo "torto" e do demonstrativo "desses" tem como função a de afastar o tom tradicional que facilmente seria alcançado reduzindo-se os versos a estas palavras: "quando nasci, um anjo que vive na sombra"; todavia, certamente com perda de conteúdo lírico.

> As casas espiam os homens
> que correm atrás das mulheres

Neles há uma atitude prosaica, resultante sobretudo dos verbos, a qual, no entanto, não importa em descaída do terreno do poético.

Ainda quando esse processo de construção poética pelo uso, por paradoxal que seja, de elementos de perturbação do lirismo continuasse a ser da maior importância, desde *A Rosa do povo* surge em Drummond a preocupação com a beleza lírica do verso em si, o que anteriormente não poderia ser apontado como característica de sua poesia, tão raros os casos encontrados:

E a lua de Londres como um remorso

Em *A Rosa do povo*, são abundantes os exemplos de versos de conteúdo essencialmente lírico independentemente do conjunto do poema, isto é, se os encarando isolados, como esta conceituação da palavra:

no céu por vezes um desenho

e este verso belíssimo:

...deslizar de lancha entre camélias

E outros tantos mais:

E eu insonte, pervagando
em ruas de peixe e lágrima

Não faltando versos cujo lirismo traz até certo sabor helênico:

...as flores pasmarão, e as abelhas,
confundidas, esvairão seu mel.

Em cada página existe pelo menos um exemplo.

Quando, em 1948, foi publicado o livro *Poesia até agora*, Carlos Drummond de Andrade, nos primeiros versos dos *Novos poemas*, revelaria:

Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

apontando com eles características que teria incorporado à sua obra nessa fase.

As raízes dessa poesia, cujo exemplo mais importante está em "Aliança", poderão ser encontradas, nos seus primeiros livros, em poemas como "Sol de vidro", e, em outros, numa certa adjetivação perdida neste ou naquele verso. Mas a técnica empregada só começa a se estruturar em composições de *A Rosa do povo*: "O Elefante", "Campo, chinês e sono" e "Áporo", este principalmente.

Carlos Drummond de Andrade passara a adotar, no tratamento da linguagem, aquela conceituação que legara às gerações pós-modernistas nestes versos:

> Não faças versos sobre acontecimentos.
> .....
> Penetra surdamente no reino das palavras.

Sem dúvida, uma das fontes em que a geração de 45 encontrou o sumo de sua técnica poética.

Em "Aliança", com efeito, acha-se o leitor diante de um poeta em certo sentido diferente, pela integração, em sua poesia, de novos processos encantatórios: recursos semânticos, palavras de significado abstrato, adjetivação rara. Sem mudar a organização rítmica, trazia uma nova contribuição: a ambigüidade da linguagem.

> Deitado no chão. Estátua
> enrodilhada, viaja
> ou dorme, enquanto componho
> o que já de si repele
> arte de composição.
> .....
> ...Enquanto prossigo
> tecendo fios de nada,
> moldando potes de pura
> água, loucas estruturas
> do vago mais vago, vago.
> Oh que duro, duro, duro
> ofício de se exprimir!

A poética de então é bem diversa daquela esboçada em *Alguma poesia*, no poema "Explicação", que Drummond, assim

se pode dizer, já condenara quanto ao conteúdo ao comentar as transformações havidas desde *Sentimento do mundo*, e que, vinte anos depois, expurgava de sua consideração de artesão.

Não teria havido, em verdade, um golpe repentino, um despertar outro poeta, diferente do que fora na véspera. Houve sim, uma evolução, quase livro a livro.

Os conceitos encontrados no poema "Explicação", cuja síntese é a afirmativa de que o seu verso

...às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar
[uma cambalhota,

já haviam sido negados em "O Lutador", quando, na sua procura da palavra, diz:

Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.

Passo a passo, o poeta chega àquela convicção externada em "Procura da poesia":

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra.

E descoberta mais essa face da tessitura poética, ele passa a se realizar com palavras de melodia até então incomum na sua poesia, sem a mesma rudeza das imagens, ocultando, hermeticamente, o que antes teria dito — pois era outra a linguagem — com maior clareza.

Organização Rítmica

Antes de se abordar outras tendências caracterizadoras da obra de Drummond, será útil examinar-se a organização rítmica de sua poesia, porquanto, a partir de *Claro enigma*, novos aspectos prevalecerão sobre os encontrados em sua obra até *Poesia até agora*.

Um dos processos rítmicos mais evidentes, desde os primeiros livros, é o da repetição. Usa-o com variedade, sem

preferência por elemento sintático ou categoria gramatical, recorrendo também à repetição enumerativa.

Exemplo dos mais perfeitos dessa técnica é o célebre "No meio do caminho" pela íntima correlação que tem com o sentido geral da composição.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Seria demasiado dizer-se, porém, que o jogo rítmico é tudo nesse poema. Para explicar o sentido poético da composição ele é mesmo insuficiente. Se a repetição nesse caso, mais do que em qualquer outro, é um fator de primeira grandeza, nem por isso pode ser considerado único.

Nos versos iniciais da segunda estrofe, justamente os que escapam à técnica geral — opõe-se à repetição a quebra da repetição —, encontra-se a chave do poema, integrando-o no *humour* drummoniano. O segundo desses dois versos se distingue sobretudo pelo poder encantatório das palavras.

O poeta, ao deparar com o objeto que dá a imagem de sua angústia — o ritmo da repetição consegue refletir exatamente o estado psicológico —, o poeta não é aquele homem do exemplo de Bergson que tropeça na pedra do caminho *par mangue de souplesse, par distration ou obstination du corps*, ficando exposto à galhofa. Ele vê a pedra, e o elemento material assume o sentido de verdadeira visão do mundo.

Em "José" obtém Drummond, através da repetição de palavras ou grupos de palavras, o que T. S. Eliot chama de "desenho rítmico", dele defluindo, quase exclusivamente, a poesia.

O verso

E agora, José?

é frase de conversação.

Todavia, essa interrogativa vai ganhando em intensidade e significado, passando o nome a representar as esperanças e angústias do ser humano. *José* é todos os homens e ele sente todos os problemas da humanidade.

É pela organização rítmica que o poeta atinge essa relação de inescusável conteúdo humano.

O fato de apenas dizer

Está sem mulher,

ou qualquer outra das afirmativas subseqüentes, isoladamente não teria nenhum sentido especial nem beleza. Seriam assertivas chãs. Mas o processo empregado estabelece notável clima de poesia:

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

São coisas e atos vulgares da vida, retratando o homem comum sofrendo a contusão do tempo. E o homem de tudo se desilude, pois o mais acessível deixa de vir, como também não vem aquilo que pensa para ser feliz. E ele fica vazio, sem nada que lhe sirva.

O poema é construído em tríades. Nos três primeiros versos, repete com as mesmas palavras o verbo e a preposição, sendo enumerativo no substantivo. Nos três versos seguintes, o

advérbio e o verbo finito são repetidos e enumerativo o verbo substantivo, variando a colocação dos elementos sintáticos, no sexto verso, para estabelecer a quebra rítmica em virtude do retorno ao pentassílabo e à acentuação tônica em segunda e quinta. Em seguida, um verso intermediário, e, depois, nova tríade, e outro verso intermediário, no qual se repetem o advérbio e a forma verbal dos três anteriores, mas em ordem inversa, invocando o substantivo uma idéia abstrata. E surge a tríade final, em que são repetidas as palavras "e tudo", variando o significado do verbo: "acabou, fugiu, mofou", terminando a estrofe com o refrão: "e agora, José?".

Através dessa repetição variada, o ritmo foi alcançado na base de figuras fonéticas e sintáticas constantes, mas sem monotonia.

Na estrofe examinada, está perfeitamente delineada a estrutura do poema. Nas demais, variam apenas os elementos acessórios.

Verifica-se, na primeira estrofe, a mudança de ritmo, dentro da mesma métrica, pela simples alteração da sintaxe, que não é enumerativa, mas invocativa:

> você que é sem nome,
> que zomba dos outros,
> você que faz versos,
> que ama, protesta?

A técnica, como se vê, continua sendo a da repetição: "Você que, que"; "você que, que".

Na terceira estrofe, prepondera, sem variação, a repetição enumerativa com base no possessivo seguido pelo substantivo.

Na quarta, há o verso inicial, ponto de partida para os demais organizados em tríades, nos quais a vontade é manifestada e contrariada, finalizando por uma variação do refrão.

A quinta estrofe está construída também na base da repetição ternária, variando o verbo no significado, mas formando dois grupos de imperfeitos do subjuntivo, com um verso intercalado entre duas tríades, verso que se liga ao antecedente, último da primeira tríade, da mesma forma que o último da segunda se liga ao seguinte.

Na sexta e última estrofe, é ainda uma tríade que dá o esquema rítmico: a repetição da preposição entre os dois versos iniciais e os dois finais.

Fixando a unidade do conjunto, há o refrão — "e agora, José?" — três vezes repetido na primeira estrofe, completo nas três primeiras estrofes, sofrendo modificações nas três últimas, antes, pela simples inversão da ordem sintática, em seguida, no próprio sentido:

> você é duro, José!

e, fechando o poema:

> você marcha, José!
> José, para onde?

Finalmente, é de ser assinalada a circunstância de haver a expressão — "e agora, José?" — transposto os próprios limites da literatura, ganhando as ruas como termo capaz de significar as ansiedades de cada um, o que constitui extraordinária consagração para o poeta.

Outro importante recurso rítmico empregado por Drummond é o *rejet*, pelo qual consegue dar maior expressividade a determinada palavra ou a certo grupo sintático reduzido, sem razões rígidas de ordem gramatical ou de metrificação.

Se bem que houvesse o processo adquirido maior relevo em *A Rosa do povo*, seu uso já era bastante nítido desde os primeiros livros.

Nestes versos de "Aurora",

> O poeta está bêbedo, mas
> escuta um apelo na aurora:

o *rejet*, pondo em destaque rítmico a conjunção, logo subordina a condição de "bêbedo" a uma idéia ainda não enunciada, desligado o conectivo da oração a que se acha integrado.

Em "Sombra das moças em flor", ele é usado para valorizar o adjetivo:

> O nome delas é uma carícia
> disfarçada.

e ainda para dar destaque ao elemento circunstancial:

frutos maduros se esborrachando
no chão.

Em "Sentimento do mundo", há um excelente exemplo de *rejet*:

eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

A deslocação da palavra "morto" para o terceiro verso faria desaparecer a pausa, com perda sensível da beleza lírica.

É em *A Rosa do povo*, entretanto, que o processo ganha maior relevo. Raro é o poema em que deixa de ser empregado, sendo, em muitos, repetidas vezes.

Mas, e os exemplos anteriores já o demonstram, não se encontra o *rejet* drummoniano rigidamente fixado a uma categoria gramatical. O seu caso não é semelhante ao de Mallarmé, cuja intenção, de acordo com referência de Scherer, era a de valorizar o adjetivo: *un autre cas où l'adjectif est mis en valeur par sa place, c'est, en poésie, le rejet. Ce procedé a souvent pour effet d'éclairer l'adjectif d'une lumière nouvelle.*

Na poesia de Carlos Drummond de Andrade, o que se nota é a variedade:

Que Neruda me dê sua gravata
chamejante.

ou

Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

A enumeração poderia prosseguir por páginas e páginas, sempre com a mesma variedade e, às vezes num só poema, como em "Mário de Andrade desce aos infernos":

Súbito a barba deixou de crescer. Telegramas
irrompem. Telefones
retinem. Silêncio
em Lopes Chaves.

Outras vezes, conquanto não varie acentuadamente a qualidade gramatical das palavras, assume o *rejet* o caráter básico da construção de partes inteiras de um poema, como no "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", de onde colhemos estes versos:

> És condenado ao negro. Tuas calças
> confundem-se com a treva. Teus sapatos
> inchados, no escuro do beco,
> são cogumelos noturnos. A quase cartola,
> sol negro, cobre tudo isto, sem raios.

E adiante:

> ...O bigode
> negro cresce em ti como um aviso
> e logo se interrompe. É negro, curto,
> espesso...

Quase todo o poema é dominado pelo ritmo imposto pelo *rejet*.

Ritmo Dramático

Há ainda um aspecto da obra de Carlos Drummond de Andrade que agora também deve ser examinado pela circunstância de ser uma característica sobretudo de poema de *A Rosa do povo*. É o que se tem chamado de composição de ritmo dramático. Entre elas se destacam "A Morte do leiteiro", "Caso do vestido" e "Morte no avião".

Não se trata, evidentemente, de "teatro puro", conforme já foi dito a respeito de "Caso do vestido". O que existe é apenas um processo rítmico muito próximo do dramático.

Divide-se esse poema em três partes, equivalentes à divisão tríplice de uma obra dramática: prólogo, episódio e êxodo. O prólogo tem nove estrofes. Ao episódio pertencem as estrofes mediais, em número de cinqüenta e seis. As últimas dez constituem o êxodo.

No prólogo se encontra a pergunta sobre o vestido, terminando pelos versos em que a mãe anuncia a narrativa:

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

No episódio, a mãe conta o enamoramento do pai pela "dona" estranha, as humilhações a que se sujeitou, a atitude da "dona" e, finalmente, o fracasso do amor adúltero.

As estrofes inicial e final bem indicam os limites:

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.
.....
Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede.

A narrativa estava, assim, encerrada, uma vez que respondida a interrogação dos primeiros versos:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Segue-se o êxodo:

Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada
vosso pai aparecia.

E o poema termina com a referência à chegada material do pai.

A evolução desse elemento (a chegada do pai) é, aliás, do maior interesse. Ainda na primeira parte, é uma fuga oposta à indiscrição da pergunta sobre o vestido:

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Adiante, é outra demonstração de resistência ao prosseguimento da narrativa, quando a mãe chora. E novamente ela se defende, invocando a possível presença do pai, já agora com maior proximidade:

Minhas filhas, vosso pai
chega ao pátio. Disfarcemos.

E, no fim do poema, essa presença se faz sentir inclusive pelo ruído dos passos:

Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada.

A representação dramática é feita em dois planos: o do presente e o da narrativa.

No prólogo, tudo é primeiro plano. O diálogo tem feição coral, representando a mãe o papel de corifeu, personagem perfeitamente adequado à sua função de narradora. A figura central é o vestido, cuja estória constituirá o conteúdo propriamente dito, sendo desenvolvida pelo poeta na segunda parte.

As duas primeiras estrofes são capitais: a pergunta pelo significado do vestido e a resposta lacônica:

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Em torno delas, gira a construção de todo o poema.

Da terceira à nona estrofes, o diálogo evolui no sentido de tornar mais nítido o mistério que envolve o vestido, aumentando a curiosidade das filhas em vê-lo desvendado. E inútil é a recusa da mãe, invocando que tudo já acabara, porquanto as filhas sentem viver aquele vestido morto e desejam conhecer o seu segredo. E a mãe lhes cede à curiosidade.

Ao episódio pertence o plano do passado. A mãe narra o enamoramento do pai pela "dona" estranha e o desprezo que esta lhe dedicava, e a suprema humilhação que ele impôs a ela, mãe, de suplicar à "dona" pelo seu amor desvairado.

Nessa altura, dá-se um corte na parte da narrativa e o leitor é lançado no plano do presente: a mãe que chora e, outra vez, procura desviar o rumo daquele diálogo, e a insistência das filhas:

Nossa mãe, não escutamos
pisar de pé no degrau.

E a mãe volta a contar que procurou a "dona", mas que esta não desejava o seu marido, apenas ficando com ele para atender ao seu pedido. O poeta descreve, então, as atitudes dos personagens do plano do passado: a do pai, a da "dona", a do vestido e a da mãe, esta humilde e cristãmente conformada:

Eu fiz meu pelo-sinal,
me curvei... disse que sim.

Aí termina a primeira parte do episódio. Como segunda parte, segue-se o desespero da mãe. E, após dois versos que, mesmo encadeados à narrativa, pertencem, pelo tom de comentário, mais ao plano do presente do que ao do passado,

Vosso pai sumiu no mundo.
O mundo é grande e pequeno.

o episódio atinge à terceira parte: a narrativa do fracasso daquele amor adúltero. E o pedido de perdão da "dona". Ela lhe leva o vestido, símbolo daquela estória. E a "dona" conta à mãe o que se passara com ela. Depois, entrega-lhe o vestido. Ela não poderia mais honrá-lo. E a mãe pendura-o no prego da parede.

O poema chega ao êxodo, onde os dois planos se confundem, antes como prevalência do passado, terminando no presente.

Essa mudança de plano está bem nítida no segundo verso da penúltima estrofe, a que precede as pisadas do pai na escada, no qual o verbo já é empregado no presente, após a colocação do "caso do vestido" no possível terreno do sonho:

me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há... nem nada.

Essa maneira de compor, tipicamente de natureza dramática, constitui, juntamente com os processos rítmicos abordados, um dos traços de maior originalidade da poesia drummoniana.

O leitor de *Claro enigma*, ao deparar com o primeiro poema, "Dissolução", não encontrará motivos para esperar uma radical transformação na estrutura da poesia de Carlos Drummond de Andrade. A mudança de linguagem já se verificara, e, se não seguira o caminho do hermetismo, houve uma certa depuração, adquiriu um tom mais límpido, muito de sabor clássico.

No *Claro enigma* e, depois, no *Fazendeiro do ar* e em *A Vida passada a limpo*, se bem que nem todos os poemas sejam metrificados, encontra-se grandemente essa preocupação. O poeta adere também à composição rigorosamente rimada, o soneto já não o assusta, realiza-os inúmeros, obedecendo às suas regras estritas, tendências só prenunciadas talvez em "Jardim", de *Novos poemas*, ainda quando não se notasse o mesmo rigor. Há, contudo, em *Claro enigma*, até um — "A Ingaia ciência" — que, desde o título, soa como uma composição do velho parnasianismo. Uma terrível negação da arte de poetar que lhe impõe a madureza, contendo a mão do poeta e os seus sortilégios de prestidigitador.

Com esse rigorismo, perdeu a poesia de Drummond aquela "grande riqueza e originalidade de ritmos", traço essencial de distinção assinalado por Manuel Bandeira, em *Apresentação da poesia brasileira*. O seu verso ficou encasulado pelo formalismo métrico, desaparecendo o encanto de ser apenas "um compromisso claro entre o verso livre e a metrificação", conforme ainda diz o mesmo Manuel Bandeira, referindo-se a uma observação de Mário de Andrade. Todavia, quando conseguiu que a forma não se constituísse em elemento de perturbação da realização poética, apresentou composições da melhor lavra, destacadamente o poema "A Máquina do mundo".

Demais, pode-se dizer que sua própria imaginativa viu-se contida pelo rigorismo, por não se haver Drummond, na maior das vezes, integralmente adaptado aos critérios de composição tradicionais, inadequados que eram à expressão de sua poesia.

A certa altura ele mesmo há de ter pressentido o cerceamento imposto à sua imaginação, àquela liberdade antiga, à qual teria chamado de "asa", dizendo, num dos últimos poemas de *Fazendeiro do ar*,

sem ti não somos mais o que antes éramos

e lamentando:

Tenho saudade de mim mesmo...

E, a vida passando a limpo, sente-se num terrível vazio,

...onde nenhum
halo humano ou divino faz pousada

numa necessidade premente de renovar:

preciso de outro verso bem diferente.

Surge, então, o livro *Lição de coisas*, em cuja apresentação é dito: "O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente."

Em verdade, Carlos Drummond de Andrade não se terá engajado na corrente concretista, em voga no período que precedeu à publicação de *Lição de coisas*. Todavia, nessa experiência (cujas raízes, sem dúvida, se encontram em literatura estrangeira mais antiga) buscou alguns processos de realização.

É possível, também, que em algumas oportunidades tenha praticado, mais do que antes, a desintegração da palavra. Isto, porém, nada acrescentaria à originalidade e autenticidade dos recursos de sua construção poética.

Igualmente, terá Drummond retornado àquele *humour* que tangencia a gaiatice ("O Sátiro") e a uma das características mais marcantes da sua poesia precedente a *Claro enigma* — a da criação de lirismo pelo impacto de formas não-líricas, conforme o exemplo deste verso,

os bigodes somam-se de macarrão

dentre muitos outros do livro.

No entanto, não se pode dizer que tenha havido uma volta ao passado. O poeta atual não é o mesmo de *Claro enigma*

nem de *A Rosa do povo* nem de sua obra mais antiga. Está apenas em uma nova fase. Fase em que sofreu várias influências e estará sintetizando processos anteriores — a irreverência, a ambigüidade e, também, o sabor clássico — e que, por isso mesmo, é novíssima pelo tratamento que dá a seus temas. E para que isso se verifique, basta comparar em suas tessituras poemas como "Mário de Andrade desce aos infernos" e "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", "Mário longínquo" e "Carlito".

É Preciso Viver com os Homens

Em *Lição de coisas*, não terão sido as transmutações apontadas o mais importante, mas a circunstância de Carlos Drummond de Andrade se haver reencontrado com a sua grande linha de criação poética.

Depara-se, outra vez, com o "poeta maior" — se é lícito esta expressão — universal, que transpõe os limites do lirismo propriamente dito para se lançar em busca de caminhos só percorridos pelos que dispõem de força verdadeiramente épica.

Essa linha, por certo, não foi única, nivelada, contínua. Ao contrário, foi diversa em suas características, apresentou desvios sensíveis e descontinuidade. Ausente, a princípio, com este ou aquele indício somente, tangenciou perigosamente o político, abandonada, reapresentava-se sob novos prismas, e, enfim, ressurgiu com o mesmo intencionalismo social e humano.

Aquele que, nos seus primeiros poemas, diante dos grandes acontecimentos da vida, só saberia dizer, num grito de desespero e fuga,

Oh! sejamos pornográficos

repentinamente descobre que tem

...o sentimento do mundo,

pedindo perdão por tão tarde haver despertado, pois compreendera que

É preciso viver com os homens,

chamá-los de irmãos, entendê-los nas suas ansiedades, para que não seja desprezado por desconhecer os acontecimentos, porque só

os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram

e os que vivem na solidão do indivíduo desaprendem a linguagem com que os homens se comunicam.

É preciso ser o poeta do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente, e por isso exclama:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho os meus companheiros.

A guerra e a alienação do homem o empolgam:

A noite desceu. Nas casas,
nas ruas onde se combate.
.....
A noite caiu. Tremenda,
sem esperança...
.....
Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.

E ao alienado ele se dirige, solidariamente:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco
.....
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta
[distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Sua poesia adquire, então, a tonalidade dos grandes poetas heróicos, como em "Carta a Stalingrado":

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo
[novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das
[bombas,
na tua fria vontade de resistir.
Saber que resistes.
Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em
[ouro oculto) estará firme no alto da página.
Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas
[valeu a pena.
.....
Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto
[resplandecente!
As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e
[silêncio.

Contudo, terminada a guerra, os acontecimentos o desencantam do mundo. Sente suas ilusões traídas pela revelação de formulações anti-humanas criadoras de novas e mais profundas alienações. Desaparece o vigor participante. Aqui e ali, manifesta-se o seu desespero:

O homem, feixe de sombra,
desejaria pactuar
com a menor claridade.
Em vão. Não há sol. Que importa?

E, com Paul Valéry, ele chega a declarar: *Les événements m'ennuient.*

Sua poesia é profundamente atingida pelo novo estado de espírito, atingida inclusive na sua estrutura, conforme se apontou linhas atrás. Poder-se-ia dizer que o homem e a participação na vida passaram a horrorizá-lo. Culpa-se de não haver podido transmitir ao mundo sua contribuição de esperança. E talvez tenha até entendido que o mundo não a merecesse:

O mundo não vale o mundo
.....
O mundo não tem sentido.
.....
sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.

Nos dois últimos versos pode-se pressentir a atitude, não mais participante, mas analista, assumida pelo poeta diante do mundo, posição, diga-se, metafísica, que se revelaria, totalmente, em "A Máquina do mundo".

Situa-se o poeta em face do problema do destino e, pela localização paisagística do ser cuja alma expressa, sua poesia se conduz pela mesma trilha antes singrada por Dante e Poe na desinsofrida busca do mistério:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
.....
a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Como Poe, cuja alma permaneceu mergulhada na sombra eterna do corvo, e o próprio Dante que, mesmo após a longa peregrinação, foi incapaz de perceber a visão quando ela aos olhos se lhe deparou, também ele não consegue se apropriar do mistério, continuando o problema nos seus termos virgens:

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Poder-se-ia ter pensado que, nessa fase de tendência analítica a que o levara o desencanto de sua missão — aquela em que com tanto ardor crera, dela fazendo sua razão de ser e, por isso, elevando sua poesia aos níveis da epopéia —, se encerraria a carreira de Drummond, "poeta maior", voltado para

os grande problemas do homem e da vida, porquanto ele mesmo não ocultara o seu desespero, a sua impotência diante do destino que julgara falhado:

Como pode o homem
sentir-se a si mesmo,
se o mundo some?

Mas, de repente, ouve-se-lhe a prece:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confissão desta cidade,
onde a voz e a buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça.

E sua prece, sem dúvida, foi ouvida pelos que têm o poder de traçar o destino dos poetas.

Recupera, Carlos Drummond de Andrade, com todas as suas forças, o sentimento do mundo. E numa síntese dos fatores mais característicos de sua poesia anterior, amalgamam-se no poema "A Bomba" o *humour,* o épico e o espírito analítico:

A bomba
é uma flor de pânico apavorando os floricultores
.....
A bomba
declara-se balança de justiça arca de amor arcanjo de
[fraternidade
.....
A bomba
não destruirá a vida
O homem
(tenho esperança) liquidará a bomba.

Retornando à linha de seriedade para com a vida, superou o poeta aquela fase de amargor e de desconfiança em que se maldissera.

Não amei bastante meu semelhante
.....
Só proferi algumas palavras.
.....
Não amei bastante sequer a mim mesmo.

e se determinara,

E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.

pois chegara a duvidar da própria razão de ser como artista:

E já não sei se é jogo, ou se poesia.

Num verdadeiro redescobrimento da poesia na sua finalidade essencial de criação pela palavra, novamente ela a exalta:

manténs vivas as coisas
.....
para incluir-se no semblante do mundo

e sente-se, outra vez, com coragem de dizer:

Velho Chaplin, a vida está apenas alvorecendo
e as crianças do mundo te saúdam.

Estigmatizado pelo destino transfigurado em anjo, prossegue Carlos Drummond de Andrade com a sua inesgotável mensagem de uma renovada humanidade.

In *Carlos Drummond de Andrade — Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, pp. 13-30.

Notas em Função de "Boitempo" (I)

José Guilherme Merquior

I

O último volume de Carlos Drummond de Andrade[1] nos oferece 113 poemas, repartidos entre o seu undécimo tomo lírico, o *Boitempo* propriamente dito, e o seu duodécimo, *A Falta que ama.* Tentemos considerá-lo — esquematicamente apenas — contra o fundo da evolução do seu edifício poético, motor, como é sabido, de uma instância fundamental no processo da poesia modernista.

Na história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação do tipo de discurso batizado por Auerbach de "mescla estilística", isto é, de estilo "impuro", porque, contrariamente aos preceitos da poética do classicismo, aspira à apresentação de acontecimentos ou de situações sérios, trágicos ou problemáticos mediante o emprego de uma linguagem prosaica ou "vulgar" — por oposição à terminologia aristocrática a que a norma clássica, através da observância da regra de separação hierárquica dos estilos (nobre, médio, vulgar), reservava, em exclusividade, o domínio da tragédia, da épica e da lírica.

Auerbach via na incorporação do cancelamento da separação dos estilos (*Stiltrennung*) ao domínio da alta poesia a marca decisiva do verso de Baudelaire. Se a lírica moderna pode ser datada, enquanto interpretação autônoma do real (i.e.,

[1] *Boitempo,* Editora Sabiá, Rio, 1968.

enquanto literatura de pensamento próprio, poesia "filosófica" de conteúdo ideológico basicamente original[2], de Goethe, Schiller e Hölderlin, a sua fase contemporânea deriva da fusão de visão problemática e matéria vulgar operada em *Les fleurs du mal*. Entre outras coisas, essa fusão revolucionária permitiu a Baudelaire converter a poesia de nível filosófico em *crítica da cultura*, ou seja, em questionamento artístico dos modos de vida adotados pela sociedade urbano-industrial.

O esforço poético do modernismo tomou um rumo estilístico análogo à inovação baudelaireana. Daí a revogação geral do sistema de convenções literárias praticadas até 1922, revogação na qual a freqüência do verso livre, conquanto bastante expressiva, não passou de um elemento e de um episódio. O que definiria a poética do modernismo não seria a adoção de um novo verso, e sim um fenômeno muito mais global: a elaboração de *um novo gênero de dicção.*

Nos livros como *Remate de males* ou de *Libertinagem*, o tom satírico do poema-piada do primitivo modernismo evolui em grande parte para uma nova "liga" anímica: o humor, freqüentemente calcado em referências à prosa do cotidiano, se apresenta não obstante como recurso emocional, como fonte de impulsos líricos. O melhor exemplo dessa dicção, constituída pelo mencionado processo de mescla estilística, seria a "despetrarquização" da poesia amorosa realizada na obra madura de Manuel Bandeira.

E Drummond? Sabemos que a sua poesia — ao lado de outra construção lírica igualmente estreada no idos anos 30, a de Murilo Mendes — é o suporte mesmo de uma metamorfose profunda do lirismo modernista. A crítica tem reconhecido cada vez mais a preeminência desses dois poetas na reorientação do verso modernista, por eles decisivamente votado a um plano de inédita complexidade psicológica e de rara densidade de pensamento. Neste sentido, as duas grandes vozes dadas por Minas à poesia modernista inauguraram nesta última um novo segmento evolutivo, onde a ampliação intelectual da visão poética prometida pelo modernismo encontraria seu pleno cumprimento.

Qual teria sido, no quadro do lirismo drummondiano enquanto vertente radical do pensamento modernista, o destino

[2] V. a esse respeito, neste mesmo volume, o ensaio *O Lugar de Rilke na poesia do pensamento.*

daquela mescla estilística em que acabamos de identificar o aspecto idiomático assumido pelo nosso verso moderno, em sua estratégia de substituição dos módulos acadêmicos? Na poesia de Drummond, o "estilo impuro" passa por uma metamorfose bem significativa. De fato: em seus primeiros livros, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, Drummond extremiza a índole humorística da referência ao prosaico e da permeabilidade ao coloquial inerentes ao estilo da nova lírica; ele começa, portanto, radicalizando o discurso de 22, numa cáustica intensificação da ironia modernista, em notável contraste com as variedades de compromisso satírico-afetivo a que chegaram, por volta dessa época, um Mário de Andrade, um Bandeira ou um Jorge de Lima.

De certo modo, porém, a hipertrofia do humor resultou no destronamento da dicção "mesclada". No *tournant* capital da obra drummondiana, representado por *José* e, principalmente, por *A Rosa do povo* (1945), a diversidade de tons líricos sucede ao predomínio do humor modernista. Se uma peça, como *O Mito*, encerra o apogeu do processo de transferência da matéria prosaica ao nível tradicionalmente "elevado" da poesia amorosa, a poesia social, elaborada desde *Sentimento do mundo*, tende antes a uma retórica idealizadora, a rigor incompatível com a consciência-do-vulgar exigida pela mescla "baudelaireana". Esta última se apóia essencialmente na figuração de algo *paradoxal*, isto é, do fato de que uma realidade não-nobre, e, em última análise, risível, dê origem ao *pathos* sério, problematizante de alta poesia; o senso do paradoxo lhe é consubstancial. Além disso, a poesia sobre poesia, exemplificada em "O Lutador", emprega uma linguagem despida de alusões "baixas", isenta de todo traço cômico ou grotesco.

Desta maneira, em três filões temáticos escolhidos entre os mais representativos da época de *A Rosa do povo*: poesia amorosa, poesia social e poesia sobre a poesia — dois se mostram indiferentes, senão refratários, ao "estilo impuro" e à sua mescla peculiar de problematicidade e referência ridicularizante, cômico-grotesca.

A partir de *Novos poemas* (1948), a expressão superior da poesia de Drummond se situará (com exceção de certos poemas "mesclados" como *A Mesa*) no âmbito de uma nova dicção, cujo acento meditativo não inclui, de hábito, nenhum conflito dialético vazado em termos de problematização trágico-humorística do cotidiano. É este novo *sermo nobilis* que pre-

valece nos melhores momentos de *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A Vida passada a limpo*. Com *Lição de coisas* (1962), porém, os elementos de ruptura do discurso clássico voltam à tona. A pressão "impura" ganha a forma de uma poesia narrativa ou narrativamente em peças como *O Padre, a moça* ou *Os Dois vigários*.

A direção narrativa será a tônica dos 84 poemas de *Boitempo*. Entretanto, neste livro, o retorno à fala poética "mesclada" indica um ausentar-se da musa "filosófica" a que nós nos acostumáramos a ver prevalecer na obra subseqüente à *Rosa do povo*. É certo que o Drummond reflexivo e analítico não deixa de estar presente, especialmente em versos como os de *Ausência* ou de *Brasão* (onde a própria imagística "ofídica" ecoa o "amador de serpentes" de um poema "filosófico" modelar como *Nudez* de *A Vida passada a limpo*); mas o tom do livro é dado por uma feição objetivo-narrativa, liberta de indagações mais densas, e ilustrada por cenas curtas (p. ex., *Cautela*) ou por contos metrificados francamente anedóticos, como o delicioso "Criação", à base de eneassílabos e refrão... eclesiástico e, sobretudo, as redondilhas irresistíveis de "O ator":

Era um escravo fugido
por si mesmo libertado.
Meu avô se foi à Mata
vender burro brabo fiado.
Chega lá, deita no rancho
para pitar descansado.
Duzentas, trezentas léguas
em macho bem arreado,
por muito que um homem seja
de ferro, fica estrompado.
"Vou dormir, sonhar meu sonho
de cobre e mulher trançado.
Por favor ninguém me amole
que trago dependurado
no arção da sela meu coldre
com pau-de-fogo. Obrigado."
"Dormir tão cedo, meu amo?
se no rancho do outro lado
do rio tem espetac'lo
que há de ser do vosso agrado.

Faz três dias ninguém cuida
na roça e no povoado
senão de ver esta noite
A Vingança do Passado."
Nem mais se recorda o velho
que estava mesmo pregado.
Calça bota, arrocha cinto
e já se vê preparado.
De noite, à luz de candeeiro,
o drama tem outra face.
É como se à letra antiga
outro valor se juntasse.
O rosto do ator imerge
de repente na penumbra
e uma pungência maior
entre cangalhas ressumbra.
Metade luz e metade
mistério, a peça caminha
estranha. Dormem lá fora
a tropa e a besta-madrinha.
Na noite gelada a história
fala de nobres de Espanha
e do dote de uma virgem
conspurcada pela sanha
caprina de Dão Fernando.
E depois de mil malícias
o vil exclama: "Calor,
ai calor que abrasa um conde!"
"Que ouço? Que fuça é esta?"
Meu avô salta do banco.
O fidalgo enxuga a testa
que a luz devassa, mostrando
a estelar cicatriz
do seu escravo fugido
bem por cima do nariz.
Empurrando a uns e outros,
meu avô acode à cena
e brandindo seu chicote
(pois anda sempre com ele
em roça, brejão ou vila)
fustiga o conde, sem pena:
"Bacalhau, ai bacalhau
que te abrase o rabo, diabo.

Acaba com esta papeata
senão sou eu que te acabo."
Era uma vez um artista
pelo berço mui dotado.
Ficou a noite mais triste
na tristidão do calado.
Cada qual se retirando
achava bem acertado.
Cumpre-se a lei. Está escrito:
a cada um o seu gado.
Para um escravo fugido
não há futuro, há passado,
pelo quê lá vai o conde
tocando burro e vigiado.
A tropa vai caminhando
pelo Segundo Reinado.

Tal é a veia cômica do último Drummond, a que não falta sequer a discreta indicação histórica, legenda da vinheta do tranqüilo sono agrário-imperial...

A matéria principal da vertente cômico-narrativa, é, ainda uma vez, Itabira, ou o ambiente mineiro. Mas quem se recorde do humor disfarçadamente comovido da evocação de "No país dos Andrades" (*A Rosa do povo*), ou do andor abertamente elegíaco de "Viagem na família" (*José*), logo reconhece que *Boitempo* trata em *scherzando* o antigo "adágio" itabirano. Até mesmo os motivos mais carregados de dramaticidade lírica (as relações pai/filho em "Gesto e palavra") se resolvem em cenas onde a evocação narrativa atrofia por assim dizer o comentário lírico, quase relegado à exterioridade de uma moral de fábula. Em *Boitempo*, a visão drummondiana se compraz do costumbrismo e em sua lei: toda emoção aguda é contida, senão banida — e não *desviada*, mascarada como nos poemas sérios "mesclados" — a fim de não diluir o particularismo da "cor local", que se expande na dimensão narrativa. A memória se desprende da *stasis* lírica para cabriolar no curso das estórias e estorinhas, nos vários perfis jocosérios da objetividade provinciana.

Grande parte do encanto dessas páginas provém justamente da imbricação sutil do cenário itabirano, em função objetivante e desdramatizadora, com os motivos reflexivos da obra de CDA — especialmente o do "gauche na vida". Daí a guir-

landa dos velhos temas: nexo dialético tempo/consciência ("O Relógio"), erotismo despontante ("O Banho"), devaneio não-meamolista ("Litania da horta").

> .....
> horta de deitar no chão e possuir a terra
> e de possuir o céu, quando a terra me cansa.

senso da precariedade da comunhão social ("Estrada"), busca jamais interrompida dos perdidos

> ...comprovantes de sua essência rupestre.
> ("Chamado geral)

O que é novo, contudo — ao menos nesse grau de condensação — é o *détachement* com que são vazados os temas reflexivos. O rir de si, a auto-ironia, sinal distintivo da poesia de Drummond desde as suas formas inaugurais, assume agora um giro deliberadamente brincalhão, como se (para dizê-lo na língua de Freud), o humor drummondiano, reconhecidamente tão "superdeterminado", tão equívoco ou polissêmico, emergisse desta vez alacremente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo. É pelo menos a impressão que se retira de muita coisa de *Boitempo*, a começar pelo lamentável acidente eqüestre de "Queda" (de cavalo manso) —

> .....
> Num relâmpago
> Hermengarda, de heril semblante
> assoma ao rendilhado balcão
> e contempla
> — mau uso de belos olhos —
> minha total humilhação

— por sinal ótimo exemplo da "objetivização" da lembrança de Minas típica do livro, por intermédio dessa "Hermengarda" visigoticamente senhoril, comentário irônico da dama do *Eurico* de Herculano, que o Brasil, e Minas em particular,

incorporaram ao gosto do Segundo Reinado, através dos recitadíssimos e ultra-românticos versos de João Nepomuceno Kubitschek (1865):

Hermengarda! ousei amá-la
De Favila a nobre filha,
Das Espanhas maravilha,
.....

Ironia descausticizada, malícia sem penas secretas, espertamente adequada à sátira das veleidades de purificação do Brasil — como nesse "Primeira eleição", crônica da decepção do entusiasmo civilista:

Somos de Rui
os vexilários.
Já tudo rui
entre os contrários.

O formidando
som da vitória:
ao município
tamanha glória.

Doces projetos,
altos propósitos,
sonhos urbanos,
ideais humanos.

Rui vencedor.
Viva o Brasil
...de Hermes na posse.
Tosse? Bromil

— mas igualmente apta à alfinetada social ("Indústria"), à pintura das iras de campanário ("Drama seco") e ao terno sarcasmo sobre as etiquetas do Brasil-bicho-do-mato ("Recinto defeso"...; e ironia certamente nascida do mesmo *mood* essencialmente sereno e distendido de que flui o bucolismo de

"Casa", onde essa quimera tão nossa — o sonho de restauração do solar campestre — suscita o nervo, a agilidade rítmico-imagística do verso livre de Drummond:

.....
Terá um pátio
quase espanhol vazio
pedrento
fotografando o silêncio
do sol sobre a laje,
da família sobre o tempo.

À força de sopesar o sentido do passado, Drummond parece ter chegado a uma pausa em *Boitempo*: a pausa em que a dor do perdido e do espinho do desejo cede ao prazer imperturbado da degustação das *madeleines* itabiranas, em sábio sossego rememorativo; até porque, no tempo da folhinha de Mariana,

pairava certa graça no viver
("Ordem")

e os fazendeiros do ar também conseguem (que se lixem os profissionais do luto lírico) sorrir sem dor da própria e humaníssima obsessão das origens, do desenraizamento e da autodissolução:

No alto da cidade
a boca da mina
a boca desdentada da mina de ouro
onde a lagartixa herdeira única
de nossos maiores
grava em risco rápido
no frio, na erva seca, no cascalho
o epítome-epílogo
da Grandeza.
("O Resto")

Boitempo, distanciamento olímpico da contemplação entregue ao ludismo do seu puro ver —

Não fabrico. Assisto
às fabricações

("Censo industrial")

— é o intervalo de suspensão da problematicidade da vida, a pausa de convivência sem tensão com as raízes mineiras erigidas em objeto de apaixonado drama existencial. É neste sentido que o livro acrescenta (ou desenvolve) uma nova tonalidade ao espectro da poesia drummondiana. Ele é a contraparte não-circunstancial da partitura bufa de *Viola de bolso.*

Resta mostrar qual seria a posição desse livro naquele quadro da evolução da dicção lírica de Drummond a que procuramos acenar no nosso prólogo. Em síntese — e em todo caso, nos seus poemas mais bem sucedidos — a dicção de *Boitempo*, através do predomínio de uma visão *détachée*, freqüentemente cômica, age como uma espécie de freio, ou de desvio, em relação ao processo de ruptura do tom "clássico" esboçado em *Lição de coisas.* Ao afastamento da mescla "baudelaireana" (Auerbach), do estilo "impuro", predominante entre *A Rosa do povo* e *Lição de coisas*, e à tendência ao retorno ao estilo misto, representada por este último livro, sucede com *Boitempo* uma forma de estabilização: a volta da fusão de problematismo e realidade cotidiana é impedida, evitada pela renúncia momentânea a um dos elementos da fusão, isto é, ao ângulo trágico-problemático, vítima do olhar cômico. Precisamente ao dar forma risonha aos motivos reflexivos da lírica drummondiana, o estilo de *Boitempo* assimila o conceito de Hegel segundo o qual a base do cômico é "o ânimo sereno e reconciliado consigo mesmo, que, embora empregue sua vontade na destruição de si própria (...), ao provocar o contrário do fim por ela perseguido, nem por isso perde nada do seu humor". (3)

Como se caracterizam, frente a esse novo tom lírico, os poemas de *A Falta que ama*? É o que veremos a seguir.

3 *Lições de Estética*, tomo 3.°, parte 22, cap. 3, C, III a.

II

Em contraposição à comicidade de *Boitempo*, os poemas de *A Falta que ama* se inserem, na maioria, naquela linha meditativa, "filosófica", que emerge de certos filões da época da *Rosa do povo* e se sustenta através dos livros subseqüentes, de *Novos poemas* até *A Vida passada a limpo*. Essa longa linha se confunde, como vimos, com a cristalização de uma linguagem lírica "reclassicizada", isto é, não-mesclada, no sentido de Auerbach.

Portanto, o interesse de *A Falta que ama* não está inicialmente, numa nova metamorfose do tipo básico de dicção poética, e sim na exploração de uma dimensão inédita da grande área reflexiva da poesia drummondiana. O traço talvez mais ostensivo dessa dimensão é o motivo da *vida-surpresa*, contrariando o velho motivo da *procura* ontológica:

> ..... E o longo esforço
> pesquisa de sinal, busca entre sombras,
> marinhagem na rota do divino,
>
> cede lugar ao que, na voz errante,
> procura introduzir em nossa vida
> certa canção cantada por si mesma.

Todavia, enquanto renúncia da procura, ou melhor, enquanto *além* da procura, esse motivo já se encontra na primeira fase da poesia filosófica de Drummond; por exemplo, na belíssima última estrofe de "Fragilidade" (da *Rosa do povo*) —

> Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em
> [feixe
> subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a
> [música
> feita de depurações e depurações, a delicada modelagem
> de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
> que um arabesco, apenas um arabesco
> abraça as coisas, sem reduzi-las.

Onde estaria, então, o inédito? Para responder a isso, é necessário passar em revista (sinteticamente) algumas das tendências da evolução do pensamento lírico do autor no período mencionado. Se observarmos o contexto da sua visão-do-mundo no tempo de "Fragilidade", e se, em particular, considerarmos a estrutura afetiva exibida pelo ego lírico desses primeiros poemas reflexivos puros, verificaremos que: 1) o além-da-procura se manifesta dentro da moldura de uma anestesia moral, de uma aspiração às tréguas da dor de existir. Assim, em "Vida menor" (in *Rosa*), a existência além da busca, "captada em sua forma irredutível" (como a de "Fragilidade") é a

vida a que aspiramos como paz no cansaço

e ao mesmo tempo tudo aquilo que, excetuada a morte, venha a ser

o que se possa desejar de menos cruel

e 2) essa moldura — essa visão schopenhaueriana da vida — está intimamente ligada a uma concepção *vivencial* do tempo. "Concepção vivencial do tempo" significa: apego ao fluxo do *cogito* pessoal (sujeito da *procura*), aderência aos limites da existência individual, *dentro dos quais* se desdobram a investigação do ser e a pesquisa mal sucedida da felicidade. Tal como se vê num poema decisivo, "Desfile", esse sentido vivencial do tempo ainda é mais forte — nessa quadra do pensamento drummondiano — do que o presságio de um tempo-do-mundo, heraclítico, essencialmente diverso do tempo-do-*cogito*; por isso, quando se acena (em "Vida menor", p.ex.) a um

. . . tempo
elidido, domado.

— esse mesmo vislumbre de um tempo não-criatural, de uma temporalidade cósmica, ainda se apresenta sob o signo dos apetites do *cogito*: a própria expressão *domado* aparece como alvo da redução dominadora dolorosamente perseguida pela atitude de procura (e não pelo senso do além-da-procura).

O núcleo da interpretação heideggeriana de Nietzche consiste em afirmar que o pensamento de Zaratustra ainda subor-

dina o tempo ao ser voluntarista do *cogito* (que assume a forma reveladora da vontade-de-poder enquanto do real), em vez de admitir a equação ser=tempo em sua implicação fundamental, ou seja, a da impossibilidade de fixar a natureza do Ser, até mesmo num ente dinâmico como esse *cogito* metamorfoseado em vontade-de-poder — já que o Ser/Tempo, ou Tempo/Ser[1] ultrapassa, por definição, todos os entes. Transformando o tempo em "eterno retorno do idêntico", Nietzsche na verdade recusa a natureza essencialmente aberta, imprevisível, do tempo, sujeitando-o ao despotismo da vontade-que-se-quer-a-si-mesma, orgulhosa e satisfeita de si[2].

De certo modo, o anelo drummondiano de um além-da-procura como "paz no cansaço" (análogo à valorização schopenhaueriana do nirvana enquanto suspensão do império do desejo), ao surgir enquadrado pela persistência do sentido vivencial do tempo, corresponde à contradição revelada por Heidegger em Nietzsche: a incongruência entre o discurso sobre o tempo cósmico e a primazia da vontade-de-poder.

Mas a poesia de Drummond vencerá essa contradição, rumo a uma nova imagem do real. A partir de *Novos poemas*, hesitante, quase desconfiada, a voz lírica desdobrará seu crescente afastamento da idéia "vivencial" da temporalidade. A visão dialética de um poema decisivo, "Aliança", celebra o feliz encontro do irredutível, a "graça fortuita" que satisfaz a procura ao mesmo tempo que a nega, revelando os limites de todo cálculo do *cogito*. Por isso, o senso da epifania, o júbilo da

> dileta circunstância
> de um achado não perdido

coexiste com o desdobramento alegórico da consciência, partilhada entre a lucidez compositiva, a mediação do sonho, e a

---

[1] Essa inversão pertence ao próprio Heidegger: a designação da perspectiva de indagação como "Tempo e Ser" ocorre em *Sein und Zeit*. O filósofo chama explicitamente a atenção para ela — sob esse nome — no prefácio (de abril de 1962) ao volume de William Richardson Heidegger, *Through Phenomenology to Thought*, M. Njhoff, Haia, 1963.

[2] Uma exposição introdutória sobre a análise ontológica de Heidegger pode ser encontrada no capítulo "A História da Metafísica como imperialismo do ente", no meu *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio, 1969.

enigmática "estátua", "ausente e presente" — como uma imprevisível Visitação.

No contexto da obra de Drummond, é difícil resistir à tentação de interpretar aquele "achado *não perdido*" em relação ao senso do passado, ao complexo itabirano. Mas o predomínio desse motivo está medularmente vinculado a uma perspectiva vivencial, a um "sentimento do mundo" representado a partir de um ego sistematicamente simbolizado em termos de tempo-do-*cogito*. O progressivo abandono dessa perspectiva lírica é, nessa etapa da poesia de Drummond, uma operação penosa. A incipiente figuração do tempo-do-mundo já se sabe oposta a *Weltschmerz* destilada pelo choque entre o *pathos* do itabirano e os gumes da grande cidade e da sanha do século; já é capaz de representar-se qual um "negro jardim" onde

...o mal da vida em ecos se dispersa

— mas ainda não se resolve entre a percepção dessa mais ampla realidade, e a reticente suspeita de que o novo desenho do Ser talvez não passe de miragem, de ilusionismo ou de alucinatória "mascarada"...

Claro enigma é, a esse respeito, uma encruzilhada significativíssima. A dupla lição de "A Máquina do mundo"[3] ensina que a "procura" é vã, mas que a "graça fortuita" deve ser recusada como indigna do homem e da sua independência — o que supõe que o pressentido horizonte do além-da-procura contenha o rebaixamento da ação humana e do trabalho poético; e o final de *Relógio do Rosário*, depois de afirmar o primado ontológico do

...contato furioso da existência

da *pesquisa* e da *dor*, admite não obstante a epifania, no dístico lapidar onde a própria rima[4] evoca o vôo superador da "vivencialidade" e do seu pessimismo:

[3] V. a análise temática do poema no meu *Razão do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

[4] Cuja expressividade foi agudamente registrada por Hélcio Martins, no seu precioso *A Rima na poesia de C. D. A.*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1968.

já cinza se concentra, pó de tumbas
já se permite azul, risco de pombas.

De modo que ao motivo da integração pela dor ("Relógio", versos 4-6) sucede o vislumbre do cosmos-fênix, da verdade do Ser em sua intermitência revelatória. Não é à toa que, coincidentemente a esses últimos espasmos da visão vivencial, o lavor poético aparece como "oficina irritada", como "tiro no muro" mais suscetível de ferir, de incomodar, do que de aprender e revelar. Como na *Máquina*, o poeta se insurge contra a idéia de que a captação do real lhe advenha de algo diverso, ou maior, do que a sua obstinada procura — da antiga busca enleada nos ímpetos da consciência auto-suficiente.

Em *Fazendeiro do ar* (apesar do seu título tão mais "existencial" que *Claro enigma*) o processo de substituição de ótica ontológica se perfaz. No pórtico do livro, o pressentimento do Ser —

Dos cem prismas de uma jóia,
Quantos há que não presumo

— está bem cercado pela resoluta confirmação do repúdio de toda iluminação mística, auto-aniquiladora

E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.

O ego continua desconfiado ante a epifania, que ele assimila a um naufrágio do espírito crítico. Contudo, a convicção de que

Os impactos de amor não são poesia

inaugura um motivo capital — o da dissociação da "derrapagem" erótica — exemplo superlativo dos apetites existenciais — da percepção poética. Ao realizar sua autocrítica, a musa erótica desenvolve a problematização do ego, chegando à compreensão de que a poesia (como abertura à essência do real) não é possível,

se o poeta é um ressentido.

Melhor ainda: na poesia crítica do amor, o *cogito* termina por confessar o seu ódio à irredutibilidade do tempo-Ser, à sua cega tentativa de subsistir só por si, contra a lei do Ser transumano. O poema que conjuga mais fortemente o enfoque da paixão erótica e a denúncia do caráter obstinado do tempo-do-*cogito* é "Escada", elegia da cegueira carnal —

...Entrelaçados,
insistíamos em ser

À grande, à puríssima *Elegia* titular do volume competirá articular a justaposição dos componentes fundamentais de uma e outra perspectiva, essa que vimos chamando (quão defeituosamente!) de "vivencial", ou "existencial", e aquela orientada para uma visão "numinosa" (sem implicar, no entanto, nenhuma transcendência entronizada) do Ser. De fato, a idéia tipicamente existencial de "perda" (da decrepitude responsável pela evicção do *cogito*) é criticada desde a terceira estrofe:

Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?

A "perda" ultrapassa os limites da existência — porque se confunde com a própria existência. Logo, a *procura* do *cogito* não pode nunca, por si só, enquanto interpelação unilateral ao universo, segurar-lhe o sentido, cuja perpétua esquivança repercute amargamente na fuga dos nossos dias.

O ego poderá ainda uma vez inclinar-se à origem, à terra ancestral, ao mesmo tempo em que repele virilmente a lamentação —

Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída

— mas a verdade é que o desfile das mágoas do *cogito* chegou a seu termo, e o novo ego forja além do *carpe diem*, e dos seus vãos anseios, uma nova abordagem do ser, ganhando com ela uma inédita serenidade —

...eis que assisto
a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo.

A superação da ótica "schopenhaueriana" se consuma no "Canto órfico", construído sobre o sentimento da necessidade de passar além do *cogito*,

...à procura
dessa unidade áurea, que perdemos

através do "verso universo", todo latência — pulso do Ser antes da sua múltipla fixação no(s) ente(s); do verso de Orfeu, que, subtraído ao "balanço" da

...anca terrestre, certa de morrer

é convocado a manifestar-se, respiro da rosa aberta ao mundo, resposta à "agonia moderna", à inquietação do *cogito* autárquico, enfim consciente da sua moléstia:

...sob a pele,
que turva *imporosidade* nos limita?

A visão órfica se afirma em *A Vida passada a limpo.* O abraço do mundo (genitivo duplo) tem por premissa a renúncia à *hybris* do *cogito,* à ambição de transcender a condição humana

...não mais visando
aos alvos imortais

O poeta confessa que a sua tardia chegada à *sagesse* foi demorada pela obsessão da procura enquanto auto-suficiência do espírito —

Ó descobrimento retardado
pela força de ver

— e declara compreender a necessária elisão do tempo-de-vivência, a passagem do ponto de vista criatural ao ângulo completo da arquitetura do Ser, prévia ao curso finito dos entes:

...a perfeita
anulação do tempo em tempos vários

É esta despedida de uma visão-do-mundo regida pelo viés da criatura e de seus desejos que confere seu significado mais profundo ao motivo da depuração absoluta, da *nudez* "além dos corpos", que, a fim de contemplar a "linha curva"

além da pobre
área de luz de nossa geometria

realiza (nas três primeiras estrofes do poema "Nudez") a *epochê* sistemática da matéria da vida (amor, riso, dor e morte) *sub specie creationis.*

Daí uma nova serenidade, áurea e sábia quietude, que se exprime sobretudo no campo de maior tensão vivencial: na consideração do amor. Agora intervém uma prudente distância entre a voz meditativa e o espetáculo dos amantes que, ao capricho de *Eros*, são escravos felizes mas ingênuos,

e perseguem o sol no dia findo.

("Véspera")

E a nova ética do conhecer termina refundindo o próprio estatuto da *procura*, convertida em prospecção do Ser sempre inédito, sempre maior que o seu registro humano; busca de textura do além-real ("Procura").

No começo desta excursão pela poesia filosófica de Drummond, notamos que a reflexão ontológica, da *Rosa do povo à Falta que ama*, se dava em dicção não-mesclada, através de um rico processo de reclassicização do idioma lírico modernista. Uma das peculiaridades de *Lição de coisas*, em alguns de seus melhores poemas, consiste em representar uma espécie de recaída na linguagem mesclada. Na seção "Memória" ou em "Os Dois vigários", p. ex., o giro cômico-narrativo de *Boitempo* pode ser encontrado *in nuce*.

Até aqui, porém, a desclassicização é solidária de um retorno ao primeiro plano (no que se refere à qualidade) de poemas *fora da linha meditativa* predominante entre 1945 e 1962. Porém a importância de *Lição de coisas* está menos nos numerosos casos de excentricidade em relação à mineração ontológica drummondiana do que no fato de que, mesmo no prolongamento desta última, se instala uma tensão própria, que poderíamos designar por *conflito entre a nova* "sagesse" obtida no trajeto *Novos poemas — A Vida passada a limpo e a rebelião do impulso vivencial*, tipificado nos arremessos da flama amorosa. Tal conflito, por sua vez, determinará, em *Lição de coisas* e em *A Falta que ama*, uma pressão constante sobre a dicção não-mesclada adotada pelo lirismo "filosófico", a ponto de forçar o aparecimento de tonalidades híbridas, vizinhas da *Stilmischung* modernista anterior à supracitada "reclassicização".

A visão órfica cede lugar à figuração da destrutividade de *Eros* nos três poemas da *Lição* reunidos na seção "Lavra". Em "Amar-amaro", a *directness* do vocativo repele a suavidade consubstancial à dicção não-mesclada, impossibilitando de maneira ostensiva o emprego do que Spitzer classificou de *atenuação clássica*[5], ou seja: da perene repressão de efeitos

5 O emprego crítico modelar do conceito de atenuação clássica (*klassische Dämpfung*) é o estudo sobre o "Récit de Théramène" do próprio Spitzer (in *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948). Mas o leitor não esquecerá, naturalmente, que "clássico" significa, no nosso caso, um gênero de dicção, um tipo de língua literária, e não uma etiqueta periodológica, um "estilo" no sentido da história da literatura. Por isso o autor de *Claro enigma* é a um só tempo modernista e clássico.

emotivos intensos, naturalísticos operada através de um filtro de referências intelectualizadas. Em "O Padre, a moça", o demolismo erótico revoga a calma conquistada pela atitude órfica a partir de *Fazendeiro do ar*.

Na *Falta que ama*, onde a dicção mesclada em poemas não-"filosóficos" está presente — p. ex., em "Bens e vária fortuna do P.e Manuel Rodrigues, inconfidente", *ready made* lírico tipicamente surreal-modernista —, a poesia ontológica é, no entanto, dominante. Mas o estilo da *Falta* imprimirá à persistência do veio "filosófico" uma coloração desclassicizante, *mesclada*, bem visível em poemas como "Discurso" —

> Eternidade:
> os morituros te saúdam.
>
> Valeu a pena farejar-te
> na traça dos livros
> e nos chamados instantes inesquecíveis

— ou "Liberdade", ou "Broto". Simultaneamente, os poemas se encurtam. Os vastos conjuntos poliestróficos que prevaleceram entre a *Rosa* e *A Vida passada a limpo*, substituindo o fluxo rápido da canção pelo lento e grave desdobramento da amplitude do *poema*, desaparecem agora em favor de um espaço estrófico adelgaçado, leve, conforme à liberdade de referência da língua "desclassicizada".

A origem cognitiva dessa ruína da dicção "pura" é a ameaça de eros à *sagesse* órfica. A *procura* da *Falta que ama* (p. 144) implica um retorno à úlcera da existência rebelada contra a finitude. A deificação do homem de "O Deus mal informado" libera

> ...uma opulência
> de impossíveis, casulos do possível

retomando os

> ...possíveis,
> feitos de cimento do impossível

da *Vida passada a limpo* ("Procura"), mas esse deus em que se erige o homem é "faminto", e tão namorado do criatural que

saudoso de existência

ainda assim, porém, o caminho do homem-deus não tem rumo, e a divinização do *anthropos*, efemeríssima, acaba no reconhecimento dos limites existenciais, quando

...o traço ausente
ao homem torna homem, novamente.

Entretanto, a visão órfica, a descoberta do Ser, mesmo ameaçada pelos frêmitos da existência apetitiva, não é eliminada do tecido lírico da *Falta*. "O Deus mal informado" contém a crítica implícita de toda jubilação ante o mais-que-humano; mas nem por isso recai na queixa do *cogito* antigo, insciente do tempo-do-mundo e de sua própria inscrição nele. Em última análise, o ágon entre as paixões do existir individual e a serena contemplação das serpentes — símbolo de Áion, figura do curso cósmico — contribui para alargar o panorama do discurso poético, agora tão familiar d'

as novidades sangrentas do mundo

quanto d'

a música dos intervalos.

Ora, a música dos intervalos destrói o ensimesmamento do velho *cogito* faminto. As estátuas reais de Henry Moore ("O par libertado") não sugerem apenas a libertação da agressão alheia, a apologia do "aço do silêncio em nós cravado" como fuga ao inquérito brutal de uma civilização que planifica diariamente o assassinato do íntimo — valem também contra a

...nossa
mesma nostalgia dos espelhos.

A "nostalgia dos espelhos" — ou narcisismo primário — é um dos pontos de partida da psicanálise de Lacan. É sabido que o traço infantil do fascínio pela própria imagem, o "estágio do espelho", necessário ao desenvolvimento do ego e à formação das relações com outrem, pode degenerar numa recusa do real inteiramente governada pelo princípio do prazer. Uma das originalidades de Lacan[6] é a teorização dessa degenerescência no plano análogo da experiência da linguagem — análogo, porque a fixação da diversidade da experiência por meio da "grade" lingüística reproduz o processo pelo qual o ego projeta nos outros a sua própria imagem, antes de atingir o nível da relação objetal. A degradação sobrevém, nesse plano, quando a função lingüística se alheia ao diálogo e à comunicabilidade. A ambivalência do discurso lírico sobre o *status* do ego no último Drummond — mediada pelo conflito entre as recaídas passionais do *cogito* solipsista e o senso tardio da epifania do Ser, e da busca humana a ela aberta — responde às preocupações da psicologia contemporânea do mesmo modo que perfilha (com integral independência) a problemática do pensamento especulativo do nosso tempo.

Contudo, nada seria mais errôneo do que tomar essa correspondência por uma identidade, na suposição de que o itinerário drummondiano, do que crismamos de "ótica vivencial" à perspectiva de integração órfica, represente uma "marcha para a verdade" de caráter teórico. Se assim fosse, deveríamos considerar os poemas "vivenciais" aquém do valor dos cantos órficos (a menos que nos resignássemos a admitir uma separação irracional entre valor estético e relevância cognitiva). Entretanto, ambas as órbitas do pensamento drummondiano atingem o mesmo e elevado nível de realização estética. Por quê? Porque a verdade poética substitui as opções exclusivas da investigação teórica pela justificação mais ampla da variedade contraditória da experiência. Em poesia, os avatares do ego são poeticamente equivalentes; a verdade lírica dimana da mímese da diversidade do comportamento humano. As "desforras" intermitentes do *eros* criatural são tão verdadeiras quanto a serena inteligência do tempo-do-mundo.

[6] Uma brevíssima, porém segura introdução a esse aspecto do pensamento lacaniano é o artigo de Jean Miel, *Jacques Lacan and the structure of the unconscious* in *Yale French Studies*, n.os 36-37, (1966).

Em certo sentido, *A Falta que ama* inverte a mensagem de *Boitempo*. O poeta que se desprendeu da obsessão de suas origens pessoais a ponto de cantá-las com a liberdade do trato cômico é, simultaneamente, a presa recapturada do seu demônio metafísico — e não só dos "impactos do amor", mas igualmente da *libido interpretandi* do *cogito* lançado à *procura*, esquecido das artes de um Ser maior que ele... Contradição? Mas a poesia deixaria de ser poética, a lírica trairia a sua natureza, no instante em que a sua capacidade de iluminar o real pela palavra se separasse da sua aptidão a exibir a irredutível mobilidade dos sentimentos humanos: das nossas máscaras anímicas diante do mundo e de nós mesmos. O fato de que a obra de Carlos Drummond de Andrade mergulha resolutamente no humo da problemática do nosso tempo não a dispensaria de manter-se fiel ao rosto transistoricamente múltiplo do bicho homem.

Paris, março-maio de 1969

In Merquior, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972.

Fragmento Sobre Carlos Drummond de Andrade

Otto Maria Carpeaux

CONTINUA o esforço do poeta, dificultando, deste modo, a compreensão integral e a interpretação construtiva da sua figura poética: *"Nah' ist und shwer zu fassen..."*, como está num verso intraduzível, cheio de significação, de Hoelderlin. O que significa, porém, pelo menos, aquele "continua"? É fenômeno em função da inter-relação que sempre continua, entre o eu e o corpo que envelhece, entre o homem e sua alma, "*le coeur qui se brise ou se bronze*", entre o poeta e a realidade lá fora, que é a nossa criação e o nosso destino ao mesmo tempo. Aquele "continua..." é conseqüência da relação dialética entre nós outros, e o nosso mundo, tecido de nossas necessidades e libertações dialéticas. Está indicado, com isso, o método que vou seguir, concentrando toda a coragem intelectual para tentar interpretar um aspecto da poesia de Carlos Drummond de Andrade: o seu sentido social.

Que a poesia de Carlos Drummond de Andrade tem um sentido social, um sentido "político", na significação mais alta da palavra, todos o reconhecem. Mas nem todos se dão conta desta significação: de dois lados opostos a sua poesia sofre a interpretação como poesia tendenciosa, o que seria uma significação muito mais baixa, provocando acusações e elogios igualmente equívocos. Quanto às primeiras, não vale a pena

ocupar-se com elas; provêm daqueles espiritozinhos, *"invidiosi d'ogni altra sorte"*, que Dante encontrou no vestíbulo do inferno, aconselhando Virgílio, a voz da Razão, ao poeta: *"Non ragioniam di lor, ma guarda e passa."* Quanto àqueles elogios, porém, não basta objetar-lhes a índole essencialmente adeclamatória, isto é, atendenciosa, da poesia de Carlos Drummond de Andrade, nem o seu verso profundamente realista, em "Mãos dadas":

"O tempo presente, os homens presentes, a vida presente". Realmente, o problema não é tão fácil. O equívoco está na confusão entre o movimento poético e os movimentos da realidade social. Mas, não estarei caindo no mesmo equívoco? É lícito confrontar a poesia com uma realidade qualquer? É lícito confrontar a poesia lírica, expressão da experiência mais individual, com a realidade social, coletiva? O problema complica-se cada vez mais. A nossa época coletiva produz uma poesia, às vezes hermética, mas que, em todo caso, não é e não pode ser poesia para todos. E a poesia antiga, que pretendeu ser para todos, estava e está rigorosamente separada da realidade. Devemos, porém, justamente ao conceito "Realidade" uma compreensão mais séria da poesia.

A realidade social faz parte da realidade geral do mundo das sociedades, homens, bichos, coisas, objetos de toda espécie, daquele mundo que nos rodeia e limita, dando ao indivíduo a medida de sua solidão e a medida de sua capacidade de criar novas realidades. Fazer poesia, isto significaria transformar em luz própria a sombra que o mundo exterior deita na alma do poeta. Eis a definição, dada pelo poeta espanhol Pedro Salinas, na primeira das suas conferências *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, 1940). O mundo, sempre "realista", mais realista do que o rei, não admite essa função real da poesia, não admite função nenhuma dela. Assistiu, porém, a nossa época ao desmoronamento de muitas realidades muito firmes, enquanto a poesia — diz Salinas — dá vida às sombras dos mortos e esperança aos ainda não nascidos; *"that is the ultimate miracle of poetry: that matter dies, perishes, while the shadows remain a endure forever"*.

Recuperamos — após um século de subjetivismo romântico, que terminou em brincadeira, decoração, decadência e desespero — o papel objetivo da poesia. A poesia de Carlos Drummond de Andrade, expressão duma alma muito pessoal, é poesia

objetiva. Não precisa de elogios subjetivos. Precisa duma interpretação objetiva.

Com isso, está eliminada a possibilidade duma interpretação personalista, psicologística, já inviável quando se trata dum poeta vivo, e particularmente de Carlos Drummond de Andrade, separando ele tão rigorosamente a sua vida particular e a sua poesia. Aliás, tal "dissociação da personalidade", estado de alma sempre fecundo para a poesia, não deixa de parecer estranha aos homens "normais". Provém daí a "estranheza" de toda a poesia de Carlos Drummond de Andrade, reflexo duma grande angústia e índice duma tensão dramática, dum conflito não resolvido, e que continua. O aspecto formal desse conflito, que exclui a harmonia, a da alma e a das esferas, é a falta da rima:

> Mundo mundo vasto mundo,
> se eu me chamasse Raimundo,
> seria uma rima, não seria uma solução.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, poesia de precisão máxima, está sem música. Isto seria uma censura para o pobre Banville, definitivamente enterrado, e os seus sequazes maníacos. Mas o tempo já mudou. Não descobrimos uma nova poesia, propriamente; antes, redescobrindo poesias antigas de índole diferente, reconhecemos que há poesias diferentes. Hoje, é preciso um *catholic taste*, como dizem os ingleses, para apreciar, ao lado dos diferentes verbos líricos do passado, o novo verbo lírico do tempo presente. Carlos Drummond de Andrade, representante dum novo verbo lírico, é um poeta diferente, e o "bom gosto não basta para interpretar devidamente essa poesia, feita com a maior precisão duma inteligência superior. Não é poesia em imagens à qual os muitos estão acostumados; é poesia em conceitos, comparável, um tanto, à poesia conceptualista do barroco. Como esta e como toda poesia conceptualista moderna, está ameaçada de dois perigos: tornar-se livresca, *bookish* como a de T. S. Eliot, ou cair em indisciplina formal, como a de Edward E. Cummings e Wallace Stevens. Carlos Drummond de Andrade está preservado disso pelo acordo raro e de certa ingenuidade rústica com a mais rigorosa disciplina intelectual. Nunca será sentimental, em qualquer sentido. Assim, fez o passo decisivo da melancolia de sua época "pré-histórica" à angústia, com a qual o verdadeiro poeta Carlos Drummond

de Andrade nasceu tarde. Desde então, defende a posição, que lhe custou, com a arma suprema da autodefesa do indivíduo: com o humor satírico que, na sua poesia não passa dum incidente, mas é também índice significativo do seu dramatismo interior.

O processo técnico que permite a expressão daquela tensão dramática, inquietante, em poemas perfeitamente construídos, "fixos", esse processo não pode ser descrito em termos de psicologias antiquadas: seria interessante aplicar-lhe os termos da "psicologia configuracionista" (*Gestalpychologia*), na qual os átomos psíquicos da velha psicologia associacionista são substituídos por *Gestalten*, estruturas nas quais cada parte tem o seu sentido definido só dentro da hierarquia do conjunto. Assim, compreender-se-ia melhor aquele processo poético, o transporte das notações sensíveis descontínuas, características do impressionismo sentimental — freqüentes ainda na primeira poesia de Drummond, desaparecendo desde então — a esfera da significação mais precisa, onde cada palavra está carregada de sentido, de *meaning*, num conjunto rigorosamente construído. Esse processo, no último resultado, exclui música e cor, que seriam ornamentos inúteis. Carlos Drummond parece-se com um desenhista que elimina tudo o que é vago e supérfluo. Faz "poesia desnuda", como diz Juan Ramón Jiménez, mas distingue-se do simbolismo do grande espanhol pela falta da exclusividade simbolista. A poesia do "tempo presente", transformando qualquer "assunto" em matéria poética, não é exclusiva, é inclusiva. Transforma tudo em conceito poético. Drummond é conceptualista. Mas o que é o seu conceito?

Poesia não se compõe de "pensamentos" que a gente poderia extrair e utilizar para fins extrapoéticos. Poesia não é filosofia transcendental rimada nem manifesto político metrificado. Poesia é uma coordenação significativa de palavras, e o princípio individual dessa coordenação é o estilo do poeta. Seria tarefa muito grata uma investigação estilística da poesia de Carlos Drummond de Andrade, investigação feita por uma pessoa munida igualmente de conhecimento linguístico e sensibilidade poética, como o nosso amigo Aurélio Buarque de Holanda. Encontraria na poesia de Drummond duas séries de símbolos: símbolos da coletividade e símbolos da individualidade.

A coletividade simboliza-se, para o poeta, em grandes Edifícios, caixões de cimento armado; em grandes Cidades, cristais sujos da época; e em Instituições, sem adjetivo. Expressões dum

mundo que anda com a cara das classes conservadoras e com a parte posterior das grandes massas. Mundo que anda e passa. Tudo em movimento: o edifício roído pelos vermes; a cidade, assediada pelos próprios habitantes; o mundo, alarmado de ruídos apocalípticos que os outros não entendem e que tornam confusa, aos ouvidos do poeta, a música das esferas que os outros também não entendem. Poesia dum mundo em movimento, poesia dialética, que só encontra o ponto firme fora da realidade coletiva: no indivíduo isolado, na alma dissociada em lembranças individuais, na pupila dum cão donde olha a alma encarcerada da criatura, em sons dissipados de músicas que passaram, numa fotografia na parede, e que dói. É uma solidão imensa, a solidão do "homem presente" entre os milhões da cidade. É o desespero, o desprezo, a angústia. *"Il faut"* — disse Vauvenargues — *"tout attendre et tout craindre du temps et des hommes"*.

Drummond, inconformista irredutível, é o mais solitário dos homens. É prisioneiro da sua aura interior de isolados objetos de lembrança que o pulsar do coração da sua poesia vivifica. Pulsar do coração, assincrônico, com os ruídos do mundo exterior; não chega a vivificar as criaturas e objetos de fora que aparecem, na poesia de Drummond, como seres isolados, cada um prisioneiro da sua atmosfera morta, e que olham o poeta com as pupilas instantes da criatura muda, todos eles "guardando o segredo que todos sabem... que esta vida não presta."

Assim se apresenta ao individualista Drummond o problema da coletividade. O problema parece exigir a solução radical que ele celebrou, traduzindo o poema de Eluard: "Liberdade". Mas a liberdade não é um problema. Só um mundo, envenenado pelos *slogans* das propagandas e perturbado em face dos monstros, pensa e sente exclusivamente em problemas. *"Un hombre"* — cita Bergamin a outro escritor espanhol — *"con la muleta en la mano delante de um toro, no es un problema: es una atrocidad"*. É esta atrocidade que inspira ao poeta Drummond o profundo sentimento de responsabilidade, que o arranca da solidão, que o liga a todas as criaturas que sofrem e são humilhadas, que lhe inspira a solidariedade das "mãos dadas" e uma grande piedade. Para a sua poesia, o poeta inglês Wilfred Owen, que morreu em 1918 nos campos de Flandres, parece ter dito: *"The poetry is in the pity."*

É uma série de contradições irresolúveis, nas quais reside aquela tensão dramática que continua. A poesia de Carlos

Drummond de Andrade exprime um conflito dentro da própria atitude poética: transformar uma arte toda pessoal, a mais pessoal de todas, em expressão duma época coletivista. Ou, para falar em termos pessoais: guardar, no turbilhão do coletivismo, a dignidade humana. A sua e a de nós todos. Eis o "sentido social" da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Essa atitude é bem da nossa geração que criou aquela realidade social e que agora, defendendo-se dela, a defende. É uma atitude desesperada. Contudo, a poesia de Carlos Drummond de Andrade não é uma *poetry of despair*. Parece-me um equívoco situá-lo nessa corrente poética que há pouco percorreu o mundo. O seu lugar fica mais perto dos poetas ingleses Auden, Day Lewis e Spender, e é importante observar e compreender a evolução desses poetas que se deu em três etapas distintas: começaram com sarcasmo e desespero, continuaram com dialética revolucionária, terminaram — bem dialeticamente — na síntese de suportar realisticamente o "tempo presente". Foi uma grande inteligência que disse: "Afinal, é impossível ficar zangado com o seu tempo sem ficar estragado irremediavelmente." Carlos Drummond de Andrade, o inconformista, é digno daquela inteligência; é o poeta do "tempo presente, dos homens presentes, da vida presente."

O "novo verbo lírico" do tempo presente fala a sua própria língua. Se, conforme De Quincey, "as palavras não são vestidos das coisas, mas encarnações das coisas", coisas novas exigem nova língua. Dizer coisas novas em língua velha, isso é próprio da poesia tendenciosa. Drummond, porém, não é poeta tendencioso, recitando versos no teatro; é um realista, dizendo diretamente e com toda a precisão o que há em nossas almas. A sua poesia é "poesia desnuda", e, como disse um velho espanhol: *"Tal es la fuerza de la verdad: desnuda es más fuerte."* Neste sentido, a poesia subjetiva de Carlos Drummond de Andrade é verdade objetiva, é poesia da realidade.

Em face dessa poesia, em que a nossa geração desgraçada sente uma primeira centelha de redenção, refiro-me, ainda uma vez, a palavras daquele pessimista viril e realista esperançoso que era Vauvenargues: *"C'est un grand signe de médiocrité de louer toujours modérément"*. Não, seria injusto. Quero dizê-lo, com toda a franqueza, que o encontro com a poesia de Carlos Drummond de Andrade me foi um conforto nas trevas, e que eu, que conhecia todas as poesias do mundo e experimentava todas as desgraças do mundo, compreendo agora melhor o

sentido de uma longa viagem. Muito pereceu, e muito mais perecerá. Mas "o presente é tão grande, não nos afastemos"; acompanhados de certas palavras, certos versos que não se vão esquecer, como bons companheiros. Não olhamos para trás. Vamos de mãos dadas. O esforço poético de Carlos Drummond de Andrade continua.

In *O Jornal*,
Rio de Janeiro, 10 out. 1943.

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Poesia e Estilo de Carlos Drummond de Andrade

Antônio Houaiss

Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos...

A RETÓRICA de Carlos Drummond de Andrade — poeta ou prosador: poeta — quanto à seleção verbal, é elemento básico para ajudar a esclarecer — e compreender e participar — a natureza do seu processo criador.

Não que esse processo criador, no tocante às palavras, se distinga especificamente. Ele é o mesmo que existe na renovação do vocabulário de uma língua. Apenas, nesta, o fato se verifica por um ajustamento sistemático do vocábulo — como sentido, forma e associações decorrentes — no sistema de dependências dos valores da língua, ajustamento coletivo, porque decorre da transmissão social. No poeta, quebra-se o elo da transmissão: o indivíduo, por instantes, opõe-se à sociedade — consciente ou inconscientemente — e, com os mesmos processos da língua-social — também consciente ou inconscientemente — cria os seus valores individuais, sua língua-indivíduo: estilo.

Estilo, com a condição de que haja algo subjacente que, não podendo corporificar-se verbalmente, porque não há a palavra adequada, cria a palavra, renova a velha, envelhece a

nova, nobilita a espúria, pejora a nobre, vulgariza a rara, rarifica a corrente, amplia, restringe, dá-lhe um *modus* atual.

A crítica literária, aliás, tem visto ou sentido o fato, e, por ele, julgado os poetas: os que dizem o velho com os mesmos elementos da língua-social, os que dizem o velho forçando a renovação — o que acarreta sempre algo de criador —, os que dizem o novo renovadamente — porque não há outro modo de fazê-lo, os que... há toda a gama combinatória possível.

É conveniente, assim, ressaltar que o poeta Carlos Drummond de Andrade se coloca na posição mental generalizada a partir dos simbolistas: a proscrição, não apenas como deliberação, mas como necessidade axiológica, dos clichês, do vocabulário convencionalmente próprio. Mas além dessa atitude, há nele aquela outra, que principia com os modernistas, generalizadamente: a inclusão de um vocabulário universal e personalíssimo, sem limitações musicais, rítmicas, conceptuais, sociais, eufêmicas...

É claro que, aqui, não se pretende negar esses traços em poetas do passado. O que se quer frisar é o caráter geral que isso assume entre os modernos poetas e — não vacilarei em afirmar — em Carlos Drummond de Andrade, entre nós, sobretudo.

Drummond documenta essa preocupação, muito expressivamente, em sua obra. Tanto mais expressivamente quanto, de início, apenas vaga, a luta chega a um ponto de consistência em que o problema se apresenta quase em termos racionais — sem quebra da poesia, é evidente. Quão distantes ficam, então, os protestos de *inania uerba* de antes, que apenas podiam ilustrar — metafórica ou alegoricamente — a carência da palavra, quão distantes ficam do sentimento, da consciência, da ebriez, do gozo de Drummond na descoberta feita.

A *teoria da palavra* — que se diga assim — do poeta principia em forma negativa, demolidora, mas incidente, no *Alguma poesia*:

> Mundo, mundo, vasto MUNDO,
> se eu me chamasse RAIMUNDO,
> seria uma rima, não seria uma solução...

isto é, não há porque rimar — pela forma — as palavras, se elas não são associáveis, se elas não são necessariamente ri-

máveis, se sua interdependência não lhes cria, reciprocamente, um aumento de valor expressivo, não apenas fonético, mas de conteúdo. No caso concreto, a forma negativista decorre da afirmação de que mundo-RAIMUNDO "seria uma rima", apenas uma rima — o que vitaliza, de pronto, essa rima, tornando-a cheia de um novo conteúdo. Fica, porém, a afirmação lógica do protesto contra a inutilidade da rima em si, como mero apoio fonético. Essa valorização por contraste, quer-se dizer, pela afirmação da ausência de valor, Drummond repete mais tarde, de forma definitivamente clara, no *A Rosa do povo*:

> Não rimarei a palavra SONO
> com a incorrespondente palavra OUTONO,
> Rimarei com a palavra carne
> ou qualquer outra, que todas me convêm.

Sem intuitos classificativos, é óbvia, aí, a renovação da velha palavra *outono* (velha como rima de *sono*) e a sem-porquê *Raimundo*.

É ainda a expressão negativista que o leva às situações do inefável — o que não pode ser dito, não por interdição, mas por omissão verbal, verbo-social; caso em que, é claro, o poeta ingressa na deriva tradicional da impotência da palavra, deriva quase comum, mas que é ilustrativa, pois nos dá um dos estados de sua criação: a insatisfação por falta aqui, antes a insatisfação por insuficiência:

> Gastei uma hora pensando um verso
> que a pena não quer escrever.
> No entanto ele está cá dentro,
> inquieto, vivo.
> Ele está cá dentro
> e não quer sair.

É ainda essa atitude demolidora que o leva às afirmações combativas agressivas — sem estratégia nem tática, ainda — agressão de quem aceita a derrota no social, pois só lhe interessa a vitória no individual:

> Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
> Eu não disse ao senhor que eu não sou senão poeta?

Ou então, ao contrário, afirmações combativas, de humor e ironia, negativismo às avessas. polar, pois *meu* (igual a *nosso*) ouvido não entortou *mas* Carlos não sabe se é poeta:

> E faço este verso perverso,
> inútil, capenga, lúbrico...

certamente verso não *perverso,* mas *per-verso*... Como quer que seja, sua teoria, melhor, sua teorização não muda do *Alguma poesia* para o *Brejo das almas,*, de 1930 e 1934, respectivamente. O poeta ainda tateia (tateará sempre?)

> A poesia é incomunicável...

É com efeito no *Sentimento do mundo* que entra em crise o primeiro poeta e se inicia o segundo, mais propriamente realizado em *José*. Nessa evolução, todos os elementos do primeiro se transferem para o segundo, em aspectos diminuídos, noutros aumentados, além de uma carga nova; manifesta-o nos parêntese do "Mundo grande".

> (Na solidão de indivíduo
> desaprendi a linguagem
> com que os homens se comunicam...)

De fato, em "José", nas "Palavras no mar", Drummond tenta exemplarizar o uso de uma palavra vivida poeticamente, a palavra *encanto,* que depois

> recolhe-se ao livro
> entre mil palavras
> inertes à espera.

Não ao livro, mas ao uso corrente, a palavra *encanto* de fins cinematográficos, mundanos, práticos, pragmáticos, mecânicos, palavra de toda hora, que, porém. na sua hora de poeta — hora talvez única e efêmera, talvez permanente — tem maresia, tem embalo, tem uma condensação significativa, de afeição, de sugestão, de símbolo — encanto — hipocampo... Noutros termos, aqui o poeta exemplifica a maneira de viver suas palavras, antenadas com as afins de seu vocabulário, no quadro

de suas reminiscências, experiências, fantasias — que por serem únicas, dão a ela um valor único, porque ele, poeta, não se sujeita a empregá-las no seu valor médio cotidiano.

Agora, "José" é todo lucidez, pois é "O Lutador":

Lutar com palavras
parece luta vã.

Ei-las, aí, ao dispor de quem as queira, como estão.

Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

O poeta e as palavras lutamos. Não apenas o poeta, mas o operário, o analfabeto, a criança, o adulto, o gramático (este menos... coitado), o burocrata; uma luta que, de tão inexpressiva, não nos afoga quando — para só um exemplo — é a do adulto-letrado-engenheiro-civil-ao-traçar-uma-planta-de-um-edifício-enquadrado-em-certas-convicções-estéticas-etc., fala com um colega-igual. Mas é luta algo maior se — por exemplo — o técnico se quer fazer entender do leigo... O maior esforço verbal desenvolve-o o poeta ao conversar a poesia. Drummond luta mal rompe a manhã e

Cerradas as portas
a luta prossegue
nas ruas do sonho.

Luta desigual, porque o poeta não se julga louco:

Se o fosse, teria
poder de encantá-las...

pela verborréia, pelo ludismo verbal; assim, pois, a luta é dobradamente desigual, porque o poeta não tem consciência de que é também lidante com o louco, ele que as encanta, na prática poética:

Mas lúcido e frio,
apareço e tento

apanhar algumas
para meu alimento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
respondem à carícia
e súbito fogem,
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

Aparece e tenta conseguir o alimento da vida de um dia de poeta: cada dia, uma vida, de poeta: consegue o alimento cotidiano. Mas, por isso mesmo que o poeta, já ela está devorada, já não é alimento; quando se deixaram enlaçar, quando responderam à carícia, foram possuídas; foram marcadas pelo uso do poeta, já perderam o valor, o encanto, a carne, e, prenhes um momento, serão seres vazios para ele, se não puder fecundá-las de novo, diferentemente; fogem, súbito, porque já não são prestigiosas; nada as trará ao centro da praça com *aquele* valor.

Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
de uma posse impura
em que o gozo decorra
da maior tortura!

Dessa luta é que provém o uso próprio, personalíssimo, das palavras do poeta: velho calor, glória, desdém, ciúme — tudo se encarna em vocábulos que o uso necessariamente não faz cálido, glorioso, desdenhoso, ciumento:

Às vezes me iludo,
sinto que a entrega
se consumará.
Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor.
aquela sua glória
feita de mistério,

outra seu desdém,
outra seu ciúme.

Drummond entra, asssim, no *Sentimento do mundo,* na plenitude de sua arte:

e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o sutil queixume.

E desespero da imperfeição contingente, melhor, da natureza das coisas, no seu perpétuo devenir, repitamos:

Mas ai! é o tempo
de um abrir de olhos:
entre beijo e boca,
tudo se evapora.

Por isso, a luta prossegue e prosseguirá, nos poetas:

O ciclo do dia
ora se completa.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei segredo
do nosso comércio.

Vingança da palavra, o poeta as possui, ineditamente, inauditamente, inusitadamente, e, se lhes é escravo de rara humildade, não o é porque queira: não há, para sua qualidade de poeta, possibilidade de reviver a posse como foi. E o segredo desse comércio não é, tão pouco, paga consciente: o poeta não sabe, de regra, porque a dominou e se deixou dominar: incomunicabilidade da poesia, se não se reproduz — sempre aproximadamente — a posse na transmissão ao contemplador; hermetismo que a crítica tenta devassar; renovação eterna da palavra:

Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.

Daí, esta necessidade:

Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

Assim, invertendo os termos da luta, luta necessária, decorrente da própria natureza do fato social da linguagem e da natureza individual da criação poética, o poeta tem que se submeter à luta pela *posse impura*, a única possível, a única pura, porque a única criadora:

Ó palavra, palavra
(digo exasperado)
se me desafias,
aceito o combate.
Quisera possuir-te,
neste descampado,
sem traço de unha
ou marca de dente
em tua pele clara.
Preferes o suor
e o inútil duelo
jamais se resolve.

Somente a noite-poesia, o enigma por devassar, aquilo que o envolve, sua razão de ser, não o faz desanimar:

O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
no centro da noite
que toda me envolve.

É a síntese segura, no antefim, estática — da luta não sai um pecúlio concreto de futura aplicação. A criação poética está no momento mesmo, na relação mesma criada, enquanto criação: a vivência da poesia tem que se fazer, assim, da

mesma forma: a obra não é criada, não está criada, vive como *criatura*, no poeta e no contemplador; e, tortura possível, às vezes, pode não ser *criatura* para o próprio poeta e ser para o contemplador:

Tamanha paixão
e nenhum pecúlio...

No fim, o começo, recomeço, concepção dinâmica:

Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

"O Lutador", com efeito, define tanto quanto possível a teorização de Drummond. E permite-nos, logo, ressaltar-lhe esta convicção notável: não se trata de eleger as palavras puras, as eleitas da tribo, as palavras brancas, as palavras ricas — o que importaria numa limitação mecânica ou, pelo menos, estática, vale dizer, passível de criar para o poeta o vocabulário ideal, perfeito. Ao contrário, aquela pureza, aquela eleição, aquela brancura, aquela riqueza ocorre num dado momento e decorre de uma captação relacional entre o poeta em sua totalidade e o mundo de sua concepção: adequação efêmera, que deve ser vivida a cada instante em forma tanto ou quanto humanamente possível igual ou, como quereria Mário de Andrade, equivalente. Não nascem, pois, as palavras, *amarradas* — para o poeta —, significado mais significante, e se são puras, largas, autênticas, indevassáveis, são-no porque só o criador — poeta ou contemplador — a vive no seu único — múltiplo e fundamental valor poético — puras —, no seu sentido ilimitado à compreensão lógica — largas —, na sua essencial originalidade — autênticas —, — indevassáveis —:

As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Assim, pois, a palavra cria o pensamento. Nesse ato difuso e impenetrado de mentar — atividade psíquica de todo ins-

tante —, está o primeiro esforço de gestação poética; não tem forma, que adquire com as palavras, que lhe dão conteúdo; mas na sua virgindade original não as aceita, porque não se verifica justaposição; o poeta menta fidedigna, autêntica, individualmente; mas existe, socialmente, a relação de justa posição — nunca de todo coincidente — entre significado e significante lógico, afetivo, prático; assim, o poeta tem os significantes potenciais no vocabulário, no dicionário; a relação de significação potencial na língua; com isso, enche, preenche sua língua individual:

> Penetra surdamente no reino das palavras.
> Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
> Estão paralisados, mas não há desespero,
> há calma e frescura na superfície intacta.
> Ei-los sós e mudos em estado de dicionário.

Para mais, essa procura torturante apresenta toda as ciladas e embustes:

> Chega mais para perto e contempla as palavras.
> Cada uma
> tem mil faces secretas sob a face neutra
> e pergunta, sem interesse pela resposta
> pobre ou terrível, que lhe deres:
> trouxeste a chave?
> Repara:
> ermas de melodias e conceitos,
> elas se refugiaram na noite, as palavras.
> Ainda úmidas e impregnadas de sono,
> rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Essa face neutra, erma de melodia e de conceito, é, entretanto, uma abstração. A cada um de nós é uma face partidária, com sua música e seu sentido, insistamos, mas, insistamos, consuetudinário, médio, usual; a cada relação, elas se amarram com outros sentidos, músicas e faces, afins. Os poetas não guardam conveniências nessas afinidades — e fogem do mundo das associáveis imediatamente, para todas as relações possíveis, dão-lhes não apenas nova face, mas múltiplas e igualmente válidas. É assim que o hermetismo poético não significa a obscuridade de uma significação, mas a possibilidade de muitas;

não é obscuro, é anfibológico. E um dos seus valores maiores, mesmo, é essa anfibologia, ambigüidade, polibologia, multigüidade, que são concomitantemente válidas. Para o poeta

sob a pele das palavras há cifras e códigos...

Ora, palavras assim vividas multiplicam seu volume no mentar individual. Em breve são cargas estimulantes que, no poeta, o levam à ação, imperativa, e criam uma necessidade de libertação — evasão, sublimação ou o que quer que seja. Enquanto, porém, não entram no comércio da criação — poeta e poema —, são martírio, e ânsia, e desejo, e estímulo, e carência... O "Carrego comigo" não será, pelo menos, isso também? Alhures:

Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.

Não perderam o sentido: foram possuídas; mas penetraram-se de um sentido militante: querem explodir — e estão explodindo...

Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de [novo...

Teoria da palavra — divagações, talvez em torno de uma lúcida intuição de poeta, de cuja *prática da palavra* se pretende, agora, dar uma idéia, com a sua seleção verbal, prática mais rica ainda do que a teoria, que não a sistematiza, não a limita, não a define inteiramente. Prática, ademais. fecunda, e fecunda desde o início — sem a mínima quebra do valor de sua mensagem, muito antes pelo contrário:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar

a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

O convívio com a poesia de Drummond revela-nos, de pronto, originalidade de vocabulário. Ele procura ser — por esse lado também — o que ainda não se foi e, mais, o que ainda não se é. É patente, aliás, isso, que se transforma numa verdadeira oposição ao externo ao poeta. Com efeito — já se disse e aqui se repete — o vocabulário dos poetas contemporâneos opõe-se ao vocabulário usual dos anteriores; não apenas numa oposição consagrada — como a dos parnasianos, à procura do rigor racional no uso dos vocábulos em oposição ao uso afetivo e padronizado dos românticos, ou dos simbolistas, à procura dos vocábulos musicais ou sugestivos em oposição ao uso lógico dos parnasianos. Nos contemporâneos, a oposição a todos os outros é por universalização; não há proscrição possível por princípio; haverá, se tanto, omissão, por não ocorrer a necessidade de uma dada palavra; e, ainda mais, essa universalização não se faz na base da chamada *adequação verbal* — palavras afins pelo uso social de certa camada, pelo uso técnico, pela sugestão histórica, pela associação histórica —, mas as palavras, provindas de quaisquer setores do vocabulário, confluem em inusitadas combinações, associações que carregam de ineditismo o inusitado, sobretudo porque não se amarram em esquemas convencionais, de dignidade específica, de acordo com o tema, mas com o estado de espírito específico do autor. Esse traço, em verdade, caracteriza o bloco dos contemporâneos ante todos os outros. Ainda assim, porém, Drummond é pessoal, cotejado com Manuel, Vinícius, Mário, Murilo, que não se lhe assemelham — o que é um truísmo, mas necessário, dizer.

Essa dupla oposição — ao anterior e ao presente — é geral na sua obra: *anjo torto, ser* gauche *na vida, casas espiam os homens, bonde cheio de pernas, homem atrás do bigode, atrás dos óculos e do bigode, Raimundo, conhaque, botam a gente, no meio dia branco de luz, que fundo!, campeava, céu azul de metileno, irônica, diurética, olho torto, o relógio do céu ronca mecânico, andaimes hirtos, bigodes, que graça que a vida tinha?, Mariquita, pito, no teu pito está o infinito, ingenuidade de velocípedes, a cidadezinha está calada e entrevada, ruas em pé,*

pé de moleque, maginando, quéde, cacunda, que sobe, que sobe, que sobe, Tutu Caramujo, derrota, incomparável, Aleijadinho coitadinho, cidade paralítica, sensação fina e grossa, esqueci um ramo de flores no sobretudo... e, num salto: *as flores pasmarão, o preço da poesia, boca urgente, canto rápido, ziguezagueante, viola desatinada no chão, rastejando entre cacos, ver o silêncio, explosiva descoberta, estou cego e vejo, outra palavra que goteja, era tão de tal modo, cabia numa só carta, colete de músicas, pudor da alva, Portinari aqui esteve, deixou sua garra, rua Lopes Chaves, 546, antigo 108, palavra esperada na dúvida e no cacto, súbito a barba deixou de crescer, silêncio da barba, pausa oca e além de todo vinagre, tuas palavras carbúnculos...* As citações podem ser extraídas dos 177 poemas de *Poesias* e de *A Rosa do povo*. Valorização por oposição, não apenas ao convencional, mas ao usual — daí, também, desvalorização, para os que não percebem esse necessário contraste — o que se verificou e continua.

A análise, porém, dessa oposição apresenta-nos o mais importante aspecto geral na evolução do vocabulário de Drummond: sua característica inicial é o coloquialismo vocabular, realista e quase ingênuo, coloquial entre pessoa comum e pessoa comum, mineiro e mineiro às vezes, mineiro e carioca outras carioca e carioca, brasileiro e brasileiro, coloquial de base social; no fim, e de permeio há evolução, no fim, não: coloquialismo se se quiser, mas de base outra, universal, de Carlos para Carlos, isto é, de mim para mim. Primeiro, expressão de como se usa habitualmente; depois, expressão de como me entendo a mim mesmo.

Assim, primeiro, "O Poema de sete faces": *quando nasci, uma pessoa disse: vai ser feliz, menino. As criadas espiam os patrões que correm atrás do dinheiro. A tarde talvez fosse azul, se não estivesse chovendo. O bonde passa cheio de gente, gente branca, preta, amarela. Para que tanta gente, meu Deus?, pergunta o meu coração, mas minha boca não pergunta nada. O homem de bigode, ou o homem atrás da carroça, é sério, simples e forte, quase não conversa, tem poucos, raros amigos. Meu Deus, porque me abandonaste, se sabias que eu era homem, se sabias que eu era fraco? Eu não devia te dizer, mas essa lua e esse conhaque botam a gente comovido como o diabo!*

Noutros termos, a construção do poema se baseia no material corrente, cotidiano, de fins práticos, com um jogo ele-

mentar de substituições imprevistas — na relação por contraste está o poético parcial —; o outro lado poético decorre das associações das unidades fraseológicas (já contrastantes) sem vinculação lógica, com quebra de transição de um grupo de associação para outro.

Em compensação, o "Caso do vestido" é impressionantemente fidedigno: linguagem regional, mentalidade regional, associação narrativa coloquial, dialogação espontânea, vocabulário regional e até adequação vocabular — contraste entre o primeiro Drummond e este do vestido, transição para este outro: "Canto do homem do povo Charlie Chaplin". Neste, há um exemplar da plenitude vocabular de Drummond: todos os contrastes possíveis, excluídos do acidentalismo de qualquer jogo lúdico, numa sincera valorização de cada palavra, singularmente valiosa, porque cada uma vale por si, embora, necessariamente, esse valor decorra da que lhe é contígua, da que a esclarece ou a obscurece: era preciso que um grande poeta brasileiro; grande, como?; grande; por exemplo, no ser ridicularizado:

> era preciso que um poeta brasileiro,
> não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa...

O poeta exposto à galhofa é de fato modesto: sabe viver na essencial atmosfera poética dos sonhos lúcidos de Chaplin; viver mesmo? viver um *pouco*, ou, melhor, nela *aspira habitar*:

> ...vivendo um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando
> [habitar
> como na poética e essencial atmosfera dos sonhos
> [lúcidos...

Era preciso — mas o poeta é tão pouco; está bem, é pouco mas tem disso consciência; vale-lhe, porém, ser "esse pequeno cantor teimoso, de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior" e ter qualidades "onde nem sempre se usa gravata (então, onde a educação?), mas todos são extremamente polidos e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia..."

Era preciso que eu — não, o outro, que vale mais do que eu, "um antigo rapaz de vinte anos, preso à tua pantomima", pela saudade?, não: por filamentos, de que tecido? não: de

ternura e riso, só daquela época?, não: dispersos no tempo — presente, passado e futuro —:

> viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse
> para dizer-te algumas coisas, subcolor de poema...

Nem mais seria necessário. Permanentemente, a cada palavra, se propõe uma situação de hábito — mas a contestação é inabitual, e como isso se transforma em processo, o poeta vai além, opõe-se a suas oposições habituais: às vezes, a uma palavra se propõe uma situação de hábito, mecânica — e a resposta é habitual, mecânica:

> que antes me carregas
> do que (...) és carregado...

ou então, de tipo associacionista mecânico, da primeira fase:

> ...o amor
> .....
> hoje beija, amanhã não beija,
> depois de amanhã é domingo
> e segunda-feira ninguém sabe
> o que será...

isto é, hoje beija, amanhã não beija, depois de amanhã (beija?, hoje, amanhã...) é domingo (ora, depois) e segunda-feira... ninguém sabe o que será...

Não menos importante é outro traço da sua evolução: o tamanho dos poemas aumenta progressivamente. Nessa rudimentar e estúpida "observação" se esconde algo de muito significativo, relacionado, estreitamente, com sua seleção vocabular. Em primeiro lugar, note-se em todo Drummond sempre há repetição. Essa repetição — que apenas por acaso não ocorre num ou noutro poema — via de regra se embebe num dos seguintes processos: *a*) ênfase coloquial; *b*) ênfase obsessiva, de estados interiores, solilóquios; *c*) repetição imitativa; *d*) repetição retórica de encadeamento, tipo de conexão do *leit motiv* poemático, forma de refrão. Em todos os casos, é óbvio o uso lúdico do vocábulo repetido, às vezes sem nenhum conteúdo próprio isolado, mas valorizado assim. Esse processo chega a

estender-se ao emprego de certas desinências — particularmente do futuro do pretérito (condicional), o que não é por acaso, antecipemos, mas se verá oportunamente.

Essas repetições — como dissemos — percorrem toda a obra. É ilustrativo perder tempo — ou ganhá-lo — em alguns exemplos.

Neste, por acaso, *perna é perna* — vale dizer, mulher (se se quiser *fêmea*) — o velho *parte pelo todo*, tanto mais expressivo quanto do todo a perna é tudo no caso do Carlos desse momento:

> O bonde passa cheio de pernas:
> pernas brancas, pretas, amarelas.
> Para quê tanta perna, meu Deus, pergunta o meu coração,
> porém meus olhos
> não perguntam nada.

Neste outro, o homem de óculos e de bigode vale menos como homem que como óculos e sobretudo bigode. Está no bigode, e não mais que no bigode e nos óculos, seu valor social e — talvez — seu valor individual no próprio conceito...

> O homem atrás do bigode
> é sério, simples e forte.
> Quase não conversa.
> Tem poucos, raros amigos
> o homem atrás dos óculos e do bigode.

Nesse poema, ainda, a repetição vale como desmedida medida do coração do poeta:

> Mundo mundo vasto mundo
> se eu me chamasse Raimundo,
> seria uma rima, não seria uma solução.
> Mundo mundo vasto mundo
> mais vasto é o meu coração.

É ainda na base de um esquema de repetição que se dissolvem os nexos da ordenação gramatical literária normal: apresentam-se elementos simétricos, equivalentes, com disposições

simétricas, dando, assim, um valor inesperado a palavras sem valor:

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo

ou

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia...

ou

Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina...

ou

O trem chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel...

ou

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar...

em que, acrescente-se, há, sempre, repetição, também, do esquema sintático.

Repetição que se cifra em decompor um todo contínuo para valorizar-lhe os membros:

Café preto que nem a preta velha,
(café) gostoso,
(café) bom.

Ou então, ao contrário, repetição para encadear oposições, elementos contrastantes, já antes referidos:

Lá em baixo
suspiram bocas machucadas.
Suspiram rezas? suspiram manso,
de amor.

Diferente, essa, da que se lhe segue no mesmo "Casamento do céu e do inferno", repetição enfática de erotismo:

E os corpos enrolados
ficam mais enrolados ainda
e a carne penetra na carne.

É assim que na base de repetição, repetição a qualquer pretexto, se constrói o sistemático ou o obsessivo ou o sugestivo num momento.

No primeiro caso — "Toada do amor" é o exemplo: séries quebradas, cognatismos, rimas, assonâncias, expletivo — repetição do que se possa repetir — com o fim imitativo da continuidade, mesmice universal. No terceiro caso — "Caeté" — com aquela intencional disposição:

E a longa voz que sobe
que sobe do morro
que sobe...

sugestão para uma vivência melódica especial do *que sobe*, em forma de eco que se perde e se acha e se perde... No segundo caso, aquele nunca demais louvado nem nunca suficientemente combatido e ridicularizado, ousadia antiformal e anticonvencional completa, ovo-de-colombo de construção aparentemente singelíssima e por isso imitabilíssimo — mas apenas e unicamente *imitável* — "No meio do caminho." É o inesperado a toda leitura, sempre inesperado por tão pouco poder condensar tanto — tanta insônia brutal, que não abandona, não foge, não deixa, não deriva, não disassocia, não evade o tema que magoa, fere e desatina — tinha uma pedra.

No *Brejo das almas*, "pornográficos" é a palavra eleita para uma futura exploração da palavra. A repetição ganha o valor

de termo de referência para o *leit motiv*, que vai encontrar, em páginas de *A Rosa do povo* tantos pontos altos, dos mais altos onde quer que onde: "Anoitecer", "Nos áureos tempos", "Rola mundo" (apenas *vi*), "Edifício *São Borja*", "O Mito" (*fulana*), "Resíduo" (*pouco*), "Consolo na praia" (*mas*, quero dizer, uma oposição), "Visão 944", "Com o russo em Berlim"...

Na base ainda da construção poemática com elementos repetidos se encontra um forte caráter do mentar poético de Drummond: sua poesia não é do tipo eruptivo, que também lança mão da repetição, mas, sim, reflexivo: há, em cada unidade poetizada, uma revivência da situação geradora, de modo que ela não se desborda de uma temática única. Estas considerações, evidentemente, escapam ao presente capítulo — voltarão de forma algo mais precisas, oportunamente.

Um ponto, porém, se pode assentar como certo: a repetição em Drummond é processo constante; essa repetição, que no início se manifesta como recurso para valorização do pormenor poemático, exceto nos casos obsessivos, se transforma, depois — continuando a ser isso ainda — na fórmula mais feliz de amplificação temática; é com o auxílio de uma palavra eleita para esse fim, ou uma frase, que se multiplica a valorização do elemento ponderal do poema. Algo cumpriria, ainda, que dizer: qual o toque personal na valorização desse recurso. Infelizmente, porém, não é agora o momento de ressaltar-lhe aqui a originalidade do processo dentro da nossa poética contemporânea. Isto valeria o esforço de um estudo monográfico, que não se pode agora e aqui fazer.

Está, ainda, no processo de repetição, escolhido o termo repetido, um dos recursos da nova canônica de construção do verso como unidade fonética, quer considerado dentro do tradicionalismo métrico, quer considerado como versículo no libremetrismo. São aspectos apontados no lugar adequado deste ensaio, mas referido como lembrete necessário.

Entre a repetição e a associação verbal de base lúdica encontra Drummond os elementos fundamentais de sua seleção verbal para a estruturação fônica dos seus poemas. Os exemplos expressivos de *Mariquita, pito, infinito*, e mais de *bardo, tardo, cardo*, se ligam, depois, às formas impressionantes de trocadilho, do tipo *na aorta* (foneticamente *na orta*) *e na horta* (igual), ou aquele, algo divergente, do imponente início de "Nosso tempo":

Este é o tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Partido, linha política, dissociação da personalidade, homens partidos (adiante, no mesmo poema, *homens completos*), mas também homens de partido, homens-partido, homens que são um ou de um partido. Não haverá certa relação com a pessoa a quem o poema é dedicado?

Em Manuel Bandeira — que aqui se coteja a mero título excepcional — o processo de associação lúdica se distingue, em geral, especificamente, pois que se constrói, de hábito, com os elementos dos ditos, siglas, anexins, locuções e frases feitas da moda. Drummond, que revela raras incidências desse tipo, leva suas associações mecânicas a moldes divergentes, para indicar estados de entrega: a personalidade múltipla, que vai do racional para o automático:

hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo...

É assim que, com freqüência, o relacionamento para fins de humor e ironia — tão característicos — se faz na base de eruditismo e vulgarismo. Dessa oposição vocabu'ar, Drummond tira as maiores valorizações: de um lado, nivela para baixo, em verdadeira atitude satírica e crítica, pois o vocabulário tradicionalmente poético se vê antiburguesado: de outro lado, valoriza pela nobilitação o vulgarismo (ou regionalismo); e o efeito geral é esse inesperado conúbio de que sai a um tempo o humor, a ironia, a sátira da poesia "classificada" (e conformista) e a "classificação" do popular, isto é, "desclassificado": os mais expressivos espécimes desse tipo são tardios: "O Caso do vestido" e, sobretudo, "O Mito". Entretanto, nas primeiras peças, já, o processo ocorre e ocorre, depois e sempre, já não como traço geral de um poema inteiro, mas incidente inúmeras vezes.

É. de fato, com o acavalgamento de vocábulos de diversas camadas sociais, profissionais, culturais, que se constrói o seu vocabulário. Acresce a isso um uso mais ou menos freqüente de recursos alusivos e reminiscentes, cuja valorização fica condicionada pelo grau de conhecimento do leitor.

Cria-se, com isso e os fatores antes apontados, muitas vezes, o ambiente de mistério, quando não o de anfibologia. Esse

clima, aliás, às vezes se clareia no desenvolvimento do poema. Um exemplo, expressivo, de diluição do suspensivo, se tem no "Consideração do poema".

O último verso da antepenúltima estrofe apresenta, de repente, mudança (aparente?) de tratamento, com aquele pronome pessoal *te*, cujo vocativo ainda não está expressado. O hermetismo é parcial e provisório. O *te* pode ser, por momentos, o leitor, a vida, o homem, o povo, o destino, eu mesmo (Carlos): a mim, criou-se-me um mundo de multivalência misteriosa, enigmática, criadora; no último verso do poema, elucida-se tudo: solução, porém, que não exclui, nunca, a vivência múltipla. Experimentalmente, é interessante submeter-se a leitura do poema sem o *meu poema* (vocativo) do último verso a um leitor, depois com o *meu poema* ao lado do *te* e por fim sem o vocativo:

...Eis aí o meu canto.
Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho *te* invadindo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,
te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

Na análise ideológica de certos poemas, que se destinam a outro capítulo, reservem-se, ainda, algumas observações sobre a freqüência de certas palavras mais expressivas, quer as que

timbram pela reiteração, quer os verdadeiros casos de ápex, que chegam a ocorrer até em títulos, como "Áporo". Foram omitidos, aqui, também, os casos de concomitância sensual, sinestesias, antinomias aparentes, antropomorfizações, desumanizações, objetivações do abstrato, subjetivações do concreto...

No caso de um poeta — de um verdadeiro poeta — um *pouco*, esse *pouco* que é imensurável — um *pouco* infinito

> Um pouco fica oscilando
> na embocadura dos rios
> e os peixes não o evitam,
> um pouco: não está nos livros.

In *Cultura*,
Rio de Janeiro, set-dez. 1948.
Repr. in *Seis poetas e um problema*.
Rio de Janeiro, M.E.C., 1960.

Uma Lei Objetiva e Subjetiva

Sérgio Milliet

Janeiro, 15 — A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, seu livro *A Rosa do povo* traz uma sensação de euforia. Esperamos sempre demais daqueles em quem confiamos e seus menores erros nos ferem. Mas o livro de Carlos Drummond supera a nossa expectativa, daí o sentimento de bem-estar a que aludo e, mesmo, de gratidão. Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes. Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável. Em verdade o poeta não se isola voluntariamente, esforça-se até por participar desse mundo que "é grande e pequeno", mas

> Este é tempo de partido
> tempo de homens partidos.

E acontece que o poeta, entregue à conquista das palavras "puras, largas, autênticas, indevassáveis", isto é, de sua expressão honesta e profunda, sente a incompreensão abrir um vácuo em torno dele. Não importa, sua mensagem será transmitida ainda que somente a posteridade venha a entendê-la através de um pequeno grupo de simpatizantes que a repetirão e lhe

farão a exegese. Esse isolamento do poeta, essa rosa do povo, Carlos Drummond o exprime angustiosa e agudamente num poema perfeito pelo simbolismo e vibração:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.

Nestes tempos "de cortinas pardas", de "meio silêncio", em que "o espião janta conosco" e a política invade tudo e tudo deturpa, nestes tempos de "melancolias insubordináveis" a rosa nasce no asfalto. Queimam-na o sol, a poeira os gases deletérios, por isso só pode crescer regada pelas lágrimas. Mas há rosas artificiais, rosas de papel, que se conservam nas academias, que se untam de perfumes baratos para iludirem melhor, e os moços bem educados vêm de quando em vez, entre dois *whiskys*, cheirar rapidamente.

Carlos Drummond, entretanto, não quer que sua poesia rime

a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.

Ele quer que a rosa solitária e selvagem viva do próprio estrume dos paralelepípedos. Sua poesia não há de ser um

deslizar de lanchas entre camélias

mas brotará de

boca tão seca, mas ardor tão casto

E seu canto:

tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão...

tem que ser:

tão alto
que as pedras o absorvem.

Sua poesia será pois uma poesia de essência, e não de exterioridades fáceis. É o que ele próprio se propõe nessa espécie de arte poética intitulada "Procura da poesia":

Não dramatizes, não invoques,
Não indagues. Não percas tempo em mentir
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável
.....

Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Poesia de essência, de redescoberta de uma expressão única, porque há

em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,

há anúncios luminosos, alto-falantes, pernósticos, boatos interesseiros, mexericos astuciosos, miragens e sarcasmos, tudo oco, tudo falso, tudo de passagem e de gozo, e o poeta não pode se deixar enlear, tem que jogar fora a âncora bem no fundo da alma e resistir ao envolvimento. Contudo o espetáculo do mundo em decomposição o enoja, daí a sua promessa decidida de

com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas

ajudar

a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

O poeta porém é um ser de amor e as contingências que o empurram para o anátema o acabrunham. Ele sente que na luta aos poucos as coisas vão morrendo dentro dele e é a vida que é preciso salvar. Salvar a rosa nascida no asfalto.

Em ti mesmo muita coisa já expirou e outras espreitam a [morte,
mas estás vivo. Ainda uma vez estás vivo,
e o copo na mão
esperas amanhecer.

Luta dolorosa, entre as sombras que uns poucos raios de luz cortam por momentos. O amanhecer... Mas não é a aurora não, é um relâmpago enganador. A "boca entupida de vida" tem que se fechar raivosamente. É a hora triste que o poeta conhece melhor do que todos, a hora da "falta de amor". A hora da rotina que ele tem de viver. Talvez nesse poema intitulado "Uma hora e mais outra" se sintetize toda essa angústia salpicada de esperanças do poeta, todo esse drama da espera longa da madrugada que não chega, mas há de vir.

cadáver,
fracasso, tu vives,
rotina tu vives
tu vives, mas triste
de uma tal tristeza
tão sem água ou carne,
tão ausente e vago
que pegar quisera
na mão e dizer-te:
Amigo, não sabes
que existe amanhã?
Então um sorriso
nascerá no fundo
de tua miséria...

Há momentos de resignação entretanto. De fadiga incomensurável. A tristeza então se enrola em torno da alma do poeta como um sudário.

Uma aceitação maior de tudo,
e o medo de novas descobertas.

O poeta não se imagina mais um profeta, não quer transmitir nenhuma mensagem, mesmo porque seria inútil, não saberiam quê fazer dela.

O poeta sente-se mais só ainda e se humilha:

Sou apenas um homem,
Um homem pequenino à beira de um rio

Não, é orgulho, o poeta se orgulha de compreender que a sua solidão é a solidão de todos, e se reconforta com o pensamento de poder distribuí-la, "torná-la um meio de conhecimento". E o poeta deixa de ser um homem apenas, para tornar-se

apenas um sorriso
na face de um homem calado.

Ao chegar à madureza, Carlos Drummond de Andrade alcança na sua poesia essa admirável decantação de forma e fundo que caracterizam o grande poeta. Ele é "um sorriso na boca de um homem calado" e nenhuma imagem definiria melhor o ideal poético dos tempos novos. E eu não poderia sintetizar melhor o que entendo por poesia. Aí nesse homem calado que sorri, está armazenada a simpatia humana, a compreensão portanto, a penetração sem dúvida, a capacidade de descer ao fundo do poço e de arrancar do lodo final a gota de água mais pura. Aí, nesse sorriso, está a afirmação de que não se ilude com a fama aparente e comum a todos nós. E nessa fase calada está o pudor, está a humildade, a decisão de continuar e resistir, e não se satisfazer tolamente com o primeiro êxito e não arrefecer com o primeiro malogro.

Havia um perigo, de tocaia, à espera de Carlos Drummond de Andrade: o da poesia política. E confesso que andei temeroso, muito tempo, de vê-lo cair na armadilha da moda. Entendam-me bem, não me oponho à participação do poeta, mas sim à sua adesão oportunista à demagogia. Creio somente que essa poesia precisa nascer de um impulso profundo, precisa ser vivida, necessária, urgente, e deve refletir não um

desejo de bem fazer, de ajuda, de contribuição, mas um estado de espírito sincero. Não pode ser de circunstâncias mas deve surgir com um caráter essencial. De outra maneira ela não será apenas gratuita como tantas que desprezamos, mas ainda maliciosa e "carreirista". Carlos Drummond soube evitar o perigo. Sua poesia social (e política) é tão pura e tão natural quanto a outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perdem na nova fase. Se alguns poemas como a "Morte do leiteiro" ficam aquém de sua expressão (embora agradem pelas soluções de ritmo e de imagens e não sejam nunca medíocres), "Visão 944" atinge um clímax de humanismo largo e de participação ampla somente encontrável em muitos poucos versos de Aragon ou Pierre Emmanuel:

> Meus olhos são pequenos para ver
> esta fila de carne em qualquer parte,
> de querosene, sal ou de esperança
> que não há nos mercados deste tempo
> .....
> Meus olhos são pequenos para ver
> o mundo que se esvai em sujo e sangue,
> outro mundo que brota como haste,
> — Mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados.

Restaria dizer alguma coisa da técnica do poeta, tão rica, tão complexa, tão livre no verso curto de 5 ou 7 sílabas como nos versículos de acentos rítmicos, tão variada e eficiente na melodia como na orquestração, tão sutil nos matrizes quão forte nas afirmações. Haveria muito que analisar nessa técnica, para exemplo aos novos que se lançam anarquicamente ao verso livre, certos, na sua ingenuidade, de que moderno é sinônimo de ignorância.

"Os lírios não nascem da lei" mas nascem de *uma* lei, mais rigorosa, mais inflexível, mais dura do que *a* lei. Porque se trata de uma lei incodificável, a um tempo objetiva e subjetiva, imposta e proposta, e somente ao alcance da pureza da criança ou da sabedoria dos poetas. Porque é uma lei de ordem e equilíbrio, de relações tão imutáveis quanto as da própria biologia, quanto as do cosmos. Uma lei que para ser descoberta exige esforços e cansaços, desesperos e suores mas recompensa o artista com o prêmio da realização integral. É

uma lei arisca e simples, tão arisca que somente de quando em vez com ela se topa numa obra-prima, mas tão simples que tanto serviu para o templo grego como para os painéis de Giotto, à música de Mozart ou às telas de Cezanne. É uma lei que Carlos Drummond já descobriu mais de uma vez e dela se aproxima quase sempre.

In *Diário Crítico*.
São Paulo, Martins, 1955, v. 4
(Art. de 12-2-1952)

Rebelião e Convenção

Sérgio Buarque de Holanda

I

De Carlos Drummond de Andrade pôde escrever certa vez Otto Maria Carpeaux que era o primeiro grande "poeta público" do Brasil, o único comparável à modernissima corrente da poesia inglesa.

Ditas, creio que em 1940, e a propósito desse *Sentimento do mundo,* onde o próprio autor julgara ter resolvido as contradições fundamentais de sua obra, essas palavras pareceram então plenamente justificadas. Hoje, no entanto, quando a "modernissima corrente" a que aludira o crítico não nos parece sequer moderna, quando aqueles mesmos que tão admiravelmente a representaram, não respondem mais aos apelos do "fato exterior" mas preferiram desterrar-se na contemplação íntima, no misticismo, no puro sentimentalismo ou na imitação pura dos antigos e dos clássicos, o menos que delas se poderá dizer é que são de uma flagrante inatualidade. Vista da distância em que nos achamos, aquela poesia "pública" parece nascida de uma compulsão momentânea e efêmera, do honesto zelo que moveu certos autores, em certa época, a "defender os maus contra os piores" — para falar como um deles — ou nascida, quando muito, de algum singelo equívoco.

Tanto isto é exato, que o poeta, entre nós, do "sentimento do mundo", nosso maior "poeta público", tendo sofrido a mesma compulsão ou participado do mesmo equívoco acabou seguindo por conta própria, independentemente daqueles autores,

uma trajetória em tudo semelhante à deles. E no pórtico de seu último e grande livro — *Claro enigma* (Livraria José Olímpio, Rio de Janeiro, 1951) — não teve dúvidas em inscrever a confissão de Valéry: *"Les événements m'ennuient"*.

Há de iludir-se, porém, quem veja nesse aparente desapego ao "acontecimento" o reverso necessário de alguma noção transcendental da poesia: poesia entendida como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e finitas. Se a voz de Drummond nos parece agora mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de pátina artificial, que chega a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa preocupação retórica, ela ainda é, em suma, a mesma voz que, em outro livro, vimos exclamar:

> Poeta do finito e da matéria
> cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas.

E também:

> O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens
> [presentes,
> A vida presente.

O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contencioso terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação assídua do mundo finito e das coisas do tempo.

É inevitável, sem dúvida, que do ponto de vista ideal da "poesia pura" esse mundo e estas coisas devam abrigar certa dose de prosaísmo. Mas com uma intuição sempre segura do mistério da poesia, Carlos Drummond de Andrade bem sabe que uma depuração extrema, capaz de eliminar da poesia todo prosaismo, lhe seria mortalmente nefasta. Na sua poesia, o "prosaico" não é negação, é antes condição do "poético" — admitindo que se possam separar os dois termos de forma tão caprichosa — é um modo, em outras palavras, de intensificar-se o poético pela própria força do contraste.

A mesma intuição, reforçada por uma consciência artística bem educada e vigilante, deverá dizer-lhe ainda que uma linguagem poética destilada ao último grau, reduzida a sua suposta essência, liberta, assim, de todo elemento "prosaico", pode

constituir um remoto ideal de críticos e lógicos, não uma aspiração efetiva do poeta. Esse ideal provém, em última análise, da reflexão e do espírito de sistema, que certamente importam na medida em que se achem integrados na própria criação, mas não deixam de encerrar perigos graves uma vez que se emanciparam para erigir-se em sagrados mandamentos universalmente válidos. Influída por ele, a poesia logo se faz presunçosa e intratável. Ou então, é simplesmente suprimida, como as barbas daquele professor da anedota, que jamais cogitara em indagar onde as metia durante o sono, se embaixo ou em cima do lençol. No dia em que lhe apresentaram o problema, não achou melhor remédio do que livrar-se delas, como de um traste incômodo é inútil. Nessa incorporação do "prosaísmo", que em sua forma extrema pode degenerar no que se chamou a "poesia-piada", o autor de *Claro enigma* destacou-se nitidamente de uma boa parte dos poetas da geração mais recente, quando pretendem chegar a uma expressão genuína e exclusivamente poética. Nos melhores casos, esses autores, que por outros aspectos tanto devem a Carlos Drummond de Andrade, não parecem seriamente prejudicados pela adesão a esse ideal crítico da pura poesia, uma vez que as próprias noções do "poético" e do "prosaico" dependem largamente de critérios subjetivos, e não há como chegar-se sobre elas a um acordo duradouro.

No mais, inclusive na exigência de um maior apuro técnico (e ainda no reiterado recurso às formas brevilíneas) cabe dizer que se antecipou muito a essas tendências de nossa poesia mais recente. Quando ainda estavam longe de manifestar-se tais tendências ele chegou mesmo a escrever no fragmento autobiográfico inserto nas *Confissões de Minas*, estas palavras características: "Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseja por dor de cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos quotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente exige-se pouco de nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista". E no prefácio às *Confissões* já se denunciavam os escritores que vivem esmagados pelo "peso da aceitação e da facilidade".

Palavras sobretudo características por virem de um autor surgido do modernismo, desse mesmo modernismo, tantas vezes acusado de estimular a sedução da facilidade e do desleixo. O certo é que essa sedução não constitui privilégio deste ou daquele movimento literário, e não parece mais peculiar ao modernismo do que a outras tendências, inclusive e especialmente ao chamado pós-modernismo. A diferença está em que, no modernismo, ela vem muitas vezes do simples amor à rebelião, que pode redundar no amor à indisciplina. De modo que tudo quanto escapa às normas vem a ser logo canonizado pelos admiradores incondicionais. No "pós-modernismo", ao contrário, a facilidade prende-se ao gosto da norma aceita, que se confunde tantas vezes com o da convenção e o do estereótipo.

Quem não reconhece esse gosto do estereótipo nos decretos, por exemplo, de um dos jovens poetas da "geração de 45" (o sr. Domingos Carvalho da Silva), quando sustenta que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra "fruta" deve ser desterrada da poesia, em favor de "fruto" e a palavra "cachorro" igualmente abolida, em proveito de "cão", e mais que o Oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho o Oceano Índico?

É possível, talvez, objetar que essas curiosas pretensões vêm de simples idiossincrasias pessoais, não podendo, por conseguinte, exprimir o pensamento de toda uma geração. A verdade é que nelas se denuncia, não tanto, como pode parecer, uma ininteligência maciça e inveterada de tudo quanto toca à poesia, mas uma inteligência simplesmente afeita, por isso mesmo que insegura e ainda canhestra. Mas ainda neste ponto reveladora. Reveladora principalmente dos perigos que, ao menos em suas horas de repouso ou fraqueza, podem aguardar uma geração tão inclinada a erigir o "poético", quer dizer o bonito, quer dizer o estereótipo, em ideal exclusivista da poesia.

Nos antípodas desse ideal é que vamos encontrar a poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade, desde seu livro de estréia, quando dizia, dos jardins da Praça da Liberdade:

Paisagem sem fundo
A terra não sofreu para dar estas flores
Sem ressonância.

O minuto que passa desabrochando em floração inconsciente.
Bonito demais. Sem humanidade.
Literário demais.

II

A poesia atual nasceu de uma fadiga da sensibilidade. Durante longo tempo, e especialmente durante o século romântico, valeram-se os autores, até à usura, de palavras de epítetos, de imagens, de cadências, que tinham como alvo, deliberado ou não, atribuir à linguagem poética uma dignidade inconfundível. Houve momento, porém, em que se evidenciou cabalmente o fatal desgaste desses instrumentos.

Duas soluções, aos poucos, se foram apresentando aos inconformados. Uma, a solução aristocrática e idealista, consiste, como queria Mallarmé, em emprestar-se uma inflexão mais pura às palavras da tribo. Liberta das suas vestimentas e decorações habituais, a expressão parecia destacar-se, agora, do contingente e do profano, para alcançar páramos só raramente acessíveis a qualquer voz humana.

A outra solução, sem dúvida mais radical, busca, ao contrário, retirar a poesia de seu esplêndido isolamento a fim de deixar que nela circule livremente o ar da rua. Um autor que, por inexplicável paradoxo, encontra hoje seus fiéis mais devotos, entre nós, nos partidários da forma alevantada e nobre, exprimiu isto com perfeita clareza. "A poesia", escreveu efetivamente T. S. Eliot em 1942, "não há de afastar-se muito da linguagem que falamos e escutamos todos os dias... ela não se pode permitir uma perda de contato com o instável idioma do trato comum". E ainda há pouco, discorrendo sobre o drama poética, pôde ele reforçar esse ponto de vista: "Uma grande parte se não a maior parte do drama em verso, tal como o imagino, poderia ser dita igualmente em prosa..." É bastante significativo que para seus seguidores, seus sucessores e até seus censores, Eliot conserva o mérito de ter reintroduzido pela pri-

meira vez, desde há séculos, na poesia inglesa o alto estilo, a dição coloquial e o prosaísmo.

Seria engano, no entanto, julgar-se que, tendo raízes comuns, as duas soluções, na aparência adversas entre si, e que se poderiam chamar respectivamente a "hierática" e a "demótica", se destinem a viver sempre separadas. Precisamente a obra de Carlos Drummond de Andrade é, toda ela, um exemplo de sua feliz convivência e conjugação. Dificilmente se poderia dizer que o "tom maior" (se fosse justificável essa precisão) é separável do menor, ou que se venha afirmando cada vez mais, nessa obra, à custa dele, até ao ponto de emancipar-se nitidamente em algumas páginas de *Claro enigma*. Excetuadas, talvez, certas composições breves, que devido à sua mesma brevidade, conseguem sustentar até ao fim um timbre aparentemente homogêneo, o que vamos encontrar, aqui, ainda é esse feliz enlace de tendências à primeira vista contrastantes, agindo, segundo pôde notar Manuel Bandeira na *Apresentação da poesia brasileira*, "como um jogo automático de alavancas de estabilização".

Quando muito pode dizer-se que o humorismo característico dos primeiros livros, coado, já agora, por uma experiência maior da vida e dos homens, tende a diluir-se nessa "ingaia ciência" da madureza, que já não consegue surpreender-se e nem indignar-se, pois sabe "o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos". Do ponto de vista rítmico, essa maturidade bem segura de si irá resolver-se ainda numa freqüência talvez maior dos versos de corte longilíneo, que podem traduzir um ponderado esforço. Ou então, em medidas muito breves, que por sua vez também violentam a cadência mais natural e espontânea do redondilho setessilábico: este só reaparece em três ou quatro composições. E a expressão menos agreste e nervosa pode até suportar, como em alguns poemas de Dante Milano, um *adagio* meio sentencioso, que culmina nos belos tercetos de "A Máquina do mundo".

O "tom maior" também se faz agora mais consciente, e com isso destaca-se e avoluma-se para encrespar-se em retorcimentos barrocos. Pode-se mesmo falar, sem exagero, num Drummond culterano. Contudo, onde o poeta exclama.

A morte baixou dos ermos,
gavião molhado,

o caçador de imagens não deixaria de observar como a lembrança da ave, que baixa raivosa do céu para vir descascar e demolir o triste "país das remembranças", e que, segundo uso inveterado das aves e dos bichos monteses e domésticos, se põe a decorar interminavelmente o barro dos taipais e a caliça protetora.

(Seu bico
vai lavrando o paredão
e dissolvendo a cidade)

em significado iniludível. O gavião molhado representa muito bem essa água que vem de chofre, "às canadas", sobre a terra, para matar sem remédio as casas de Ouro Preto, e que não tem papel fertilizador comumente associado à chuva, mas, ao contrário, uma clara missão destrutiva e rapace, pois consome a cidade e, com ela, as memórias do passado.

A imagem não assume, nesse caso, um caráter simplesmente ornamental e decorativo. Não *temos*, em realidade, a metáfora ou a catacrese; vemos através delas e, de fato, com seu socorro. Nenhuma palavra se perderá de todo nesse conjunto quando busquem discernir-lhe o sentido. Não existe vagueza de expressão, nem mesmo ambigüidade ou multiplicidade de sentidos ("multivocidade", dirão os doutos), mas em tudo, ao contrário, uma segurança de objetivos, uma precisão, uma nitidez, um realismo, de que só é verdadeiramente capaz o idioma da poesia.

A mesma coisa, com iguais razões, pode alegar-se de outras passagens onde ainda é mais pronunciado o sabor culterano e até gongórico. O caso, por exemplo, dos versos finais do livro:

O columbário
já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

Ou então o caso de certos hipérbatos violentos em que se compraz o poeta, prolongando, aliás, e intensificando, uma tendência já pressensível em suas obras iniciais, como em

Os mesmos sem roteiro tristes périplos,

onde nem falta o esdrúxulo cultista, rematando o verso. E às vezes essas complexidades vão a maiores extremos, suscitando a clareza difícil que distingue tantas passagens do livro:

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face
que vou pelos caminhos demonstrando.

Ainda neste caso, porém, elas não nascem de mero capricho de decorador ou colorista, mas da ambição de utilizar, valorizando-os, todos os potenciais de expressividade da língua.

De qualquer forma, porém, haveria grande erro em pensar que semelhantes recursos podem constituir o aspecto empolgante da obra de Carlos Drummond de Andrade, capaz de explicá-la e esclarecê-la em todos os recessos. Nada do que faz a qualidade essencial dessa obra pode suprir-se com engenho ou artifício. Essa essência, que não é fabricável, que certamente não depende do puro arbítrio, que traça, em verdade, os limites derradeiros de qualquer elucidação crítica, invade e impregna toda a poesia de Drummond como um estranho travo ancestral, vindo do fundo dos séculos ("Toda história é remorso", diz o poeta, revogando afinal, ou sublimando, a atração constante das coisas do tempo ("les évènements m'ennuient"). Mas o que há nela de inelutável predestinação, o poeta pode dizê-lo, ao menos do modo alegórico, em "Os Bens e o sangue", e na apóstrofe final que lhe veio através das idades:

És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua singela virtude...
Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos.

Vemos neste ponto como o antigo legado, cafezais, lavras e "desde os engenhos de socar areia até o ouro mais fino" foi extinto pela conjura dos mortos. Mas a herança abolida, a própria estirpe, enfim renegada, não se irão perder: é o fino ouro do passado que se restaura agora, transfigurando-se em poesia. A poesia de *Claro enigma*, das mais altas de nosso país e de nosso tempo.

In *Diário Carioca*.
Rio de Janeiro, 27 abr. 1952.

Carlos Drummond de Andrade e a Poesia de Circunstância

João Gaspar Simões

No seu *Passeios na ilha,* Carlos Drummond de Andrade, a propósito de um livro de Manuel Bandeira — *Mafuás do malungo* —, escreve estas palavras que me parecem muito significativas: "Versos de circunstância, intitula-os o poeta. Mas que é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. A arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até ao cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico". Inteiramente de acordo com o poeta de *Claro enigma,* também eu penso que toda a poesia nasce de uma circunstância e que a poesia é por condição e natureza "arte de transfigurar as circunstâncias". Acontece, porém, que nem todos os poetas "transfiguram as circunstâncias" numa mesma intenção. Dir-se-á que uns as transfiguram para apagar o traço concreto e real que elas deixaram na sua vida, outros que o fazem como que para perpetuar o que de concreto e real houve nessas circunstâncias. Carlos Drummond de Andrade parece-me ter pertencido ao número destes poetas antes da fase de *Claro enigma.* Agora, em *Claro enigma,* ou a partir de *Claro enigma,* vejo-o aproximar-se do número daqueles. A "circunstância" que se transfigurava no

sentido de uma "vivificação", digamos, dos seus elementos propriamente circunstanciais, agora transfigura-se em sentido inverso. O poeta de *Claro enigma* aplica o seu gênio poético a tornar "enigmático" o que é "claro", a tornar "incircunstanciado" o que é "circunstancial".

Observa-se na poesia moderna do Brasil uma tendência geral para superar o concreto, para apagar o "circunstancial". Enquanto em Manuel Bandeira, em Jorge de Lima — o Jorge de Lima anterior à fase de que a *Invenção de Orfeu* é o mais alto expoente — em Ribeiro Couto, entre outros, a "circunstância" permanece, ainda mesmo quando é "transfigurada", enquanto permanece e se afirma ostensivamente "vivificada" no Carlos Drummond de Andrade que precede o *Claro enigma*, em poetas como Cassiano Ricardo, Ledo Ivo, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Thiago de Melo, agora no Carlos Drummond de Andrade desta nova fase, a "circunstância" é anulada, apagada, suprimida, em benefício de uma linguagem que aspira a ser como que a projeção abstrata e intemporal do que tem lugar no mundo da realidade demasiado humana. Assistimos, de fato, a uma progressiva "desumanização" da poesia brasileira.

Em que medida é que a palavra representa o objeto que significa? Serão as palavras completamente independentes das coisas a que dão nome? Assim pensam alguns filólogos. Não creio que o poeta pense da mesma maneira. Para o poeta, a palavra faz parte integrante da coisa, do objeto, da idéia ou da sensação. Ou não fosse o poeta uma mentalidade de signo primitivo. Para o homem de mentalidade primitiva, a palavra é a própria coisa, dar nome às coisas é tomar posse delas. Eis como se me afigura que o poeta para quem a "circunstância" representa uma realidade a anular de certo modo se faz poeta contrariando a tendência natural da poesia. As palavras abstratas são as que mais longinquamente evocam a realidade do objeto a que dão nome. Na medida em que a poesia se faz abstração, assim a poesia deixa de ter domínio sobre as coisas e os sentimentos, as sensações e as emoções que "transfigura".

Segundo o filólogo Saussure, citado por Damaso Alonso, o signo linguístico não une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica. A imagem acústica não é, segundo ele, um som material, puramente físico, mas o seu rasto psíquico, a representação que dele nos dá o testemunho dos

nossos sentidos. É isto que explica que não precisemos de mover os lábios para recitar uma poesia. Signo linguístico, que é então? A combinação do "conceito" e da "imagem acústica". Mas como a palavra signo na linguagem corrente serve, igualmente, para designar a própria imagem acústica, o autor do *Cours de linguistique générale* — Saussure — decide chamar "significante" à imagem acústica e "significado" ao conceito. É da associação do "significante" e do "significado" que resulta o "signo".

De acordo com Damaso Alonso, podemos chegar à conclusão de que há duas linguagens em poesia — a "forma exterior" e a "forma interior". A primeira é o resultado da relação entre "significante" e "significado" na perspectiva do "significante" para o "significado"; a segunda, o resultado da mesma relação na perspectiva inversa: do "significado" para "significante".

Tendo em vista a "transfiguração" da "circunstância" — e considerando a "circunstância" como um "significado" — podemos dizer que a forma da poesia segundo a qual se procura anular a própria "circunstância" é "forma interior". Já é "forma exterior" a forma de poesia em que a "circunstância" prevalece em todo o seu "significado". Será assim? Teremos nós que recusar o nome de poeta ao poeta que se entrega à "circunstância" em prejuízo da sua "transfiguração", uma vez que, em verdade, a única forma legítima em poesia é a "forma interior?"

Não. E é fácil observar como não são os poetas brasileiros mais presos ao "significante" que dispõem de uma forma poética mais exterior. Há no Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu* mais exterioridade de forma do que no Jorge de Lima dos *Poemas negros*. E por quê? Porque o poeta que se empenha em transfigurar a circunstância no sentido da abstração, sendo, por natureza, mais circunstancial que abstrato, fica mais sujeito à "forma exterior" que o poeta todo entregue à própria circunstância. Digamos que a circunstância controla a forma, obrigando o poeta a uma sobriedade impossível desde que ele perde por completo o sentimento da realidade. A tendência "barroca" da poesia de língua portuguesa exaspera-se, refina-se, requinta-se, na medida em que o poeta se liberta da disciplina da realidade, do freio da "circunstância".

Quando há tempos me ocupei da poesia de Jorge de Lima, no prefácio do seu admirável poema *Invenção de Orfeu*, tive oportunidade de abordar o problema do barroco em arte. De

entre todos os escritores que têm abordado este mesmo problema, só os espanhóis parecem persuadidos de que o barroquismo é uma manifestação estética de sentido romântico. Ora, romantismo, quando tomamos a palavra no seu sentido mais fundo, é, precisamente, o contrário de barroco, uma vez que se considera romântico o movimento do espírito em que o interior se impõe ao exterior, em que a expressão se subordina à emoção, em que o elemento psíquico domina o elemento formal. Efetivamente, aqueles que estudam o barroco de um ponto de vista mais objetivo verificam que é barroca a arte em que prepondera a "forma exterior". Entregues a um abstracionismo que permitiu a Gôngora criar sobre a realidade uma sobrerealidade verbal que é o mundo barroco das suas "Soledades" — os escritores barrocos por excelência anulam por completo a circunstância determinante da poesia, quedando-se, incontrolados, com o mundo de palavras de que se servem para suprir o demasiado real, o demasiado humano da circunstância originária. E é assim que o poeta liberto da realidade, em vez de se confinar na linguagem interior necessária a toda a poesia, se abandona à libertinagem da "forma exterior".

Em *Claro enigma,* Carlos Drummond de Andrade está longe ainda de ter morto o circunstancial. É a circunstância que alimenta as suas melhores poesias, mas o vocabulário, que nas suas obras anteriores era predominantemente concreto, parece volatilizar-se: começa a fazer-se abstrato. Vai Carlos Drummond de Andrade a caminho do barroco, nota característica da mais moderna poesia brasileira? Talvez não. Mas o que acontece aos poetas que em nossa língua levam longe demais o anulamento da circunstância em benefício da abstração, quando neles não surge, compensadora, a hipertrofia da linguagem, o gigantismo da "forma exterior", o delírio do ornato barroco — é poderem cair no defeito contrário: numa secura, numa magreza, numa falta de humanidade que é, ou pode ser, como queria Ortega y Gasset, "desumanização". Não creio que Carlos Drummond de Andrade, dos mais humanos, senão o mais humano, dentre os modernos poetas do Brasil, possa vir a matar a "circunstância" que deu à sua poesia da fase anterior a *Claro enigma* a mais alta vibração do seu estro de poeta.

In *A Manhã*.
Rio de Janeiro, 8 fev. 1953.
Supl. Lit. *Letras e Artes*.

Drummond e a Luta com as Palavras

Alphonsus de Guimaraens Filho

Em 1946, em artigo de jornal, entre umas notas "de um caderno inexistente", deixei incluída uma com o título de "Purgação". Retomo, tantos anos depois, esse pedaço de papel amarelecido, para verificar que tratava aí, nessa nota, do nosso grande Carlos Drummond de Andrade.

Agora que o nosso poeta chega aos 70 anos, entre manifestações de carinho e regozijo que traduzem, até para os mais indiferentes, a força da poesia ou da literatura, e são tão mais significativas quando se sabe que o autor que as merece é dos mais discretos e esquivos, meu desejo seria apenas aderir a esses testemunhos de pública admiração. Mais que isso: de reconhecimento pelo que nos trouxe ele, como amigo e como escritor, para que melhor pudéssemos ver na vida e defrontar o que há de rude nela e num século em que, como disse o nosso poeta, num poema notável de *Sentimento do mundo,* intitulado "Os ombros suportam o mundo", "Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./A vida apenas, sem mistificação."

Mas volto ao comentário de 1946, para reproduzi-lo: "Lê-se nas *Confissões de Minas,* de Carlos Drummond de Andrade, uma nota com este título: "Purgação". E onde está escrito:

"Sim, deve ser o tempo. À medida em que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles, melhor talvez do que com eles. Por que 'noite

gélida', 'noite solitária', 'profunda noite'? Bastaria 'noite'. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra 'noite'."

Também na orelha de *Poesia até agora*, o recente livro de Carlos Drummond de Andrade, lê-se, como em todas as suas edições, que o autor introduziu aqui e ali modificações nos versos, o que dá ensejo a curioso confronto de textos. Curioso confronto de textos que infelizmente não pude realizar como desejaria. Mas a que me vou referir com uns poucos exemplos encontrados e que me parecem expressivos. Examinadas as variantes, logo se verificará que o poeta se orientou, para introduzir modificações, por aquela economia preconizada em "Purgação". Trata-se mesmo de uma eliminação de excessos ou do que poderia parecer excessivo ao poeta. Não propriamente quanto aos adjetivos, que este poeta, de estrutura firme, sempre utilizou parcimoniosamente. Às vezes, como em "Castidade", um verso que era a "estrela se cala, o caminho se perde", passa a ser "a estrela cala-se, o caminho perde-se." Determinou a posposição do pronome, talvez, a musicalidade discreta de todo o poema. Musicalidade muito drummondiana, diferente da que orienta os poetas enxundiosos. Na "Ode do cinqüentenário do poeta brasileiro," efetuam-se supressões para que os versos adquiram maior solidez (é pelo menos a minha opinião). Assim, o que dantes era, na edição de *Poesias*, de 1942:

> "um susto, uma emoção, um enternecimento,
> o desejo de dizer", etc.

passou a ser em *Poesia até agora*:

> "susto, emoção, enternecimento,
> desejo de dizer", etc.

Os cortes estão coerentes com a maneira de ser do poeta, que procura sempre se desfazer do acessório, do inútil. Ou do que pode ter, às vezes, a simples função de ornato, que em absoluto condiz com a sua natureza severa e comedida."

Essa nota antiga me inclinou a buscar outras variantes na obra de Drummond. Com a intenção, é claro, de me limitar a mais alguns exemplos capazes de significar o que representa para esse poeta dos mais seguros e conscientes o exercício da difícil arte do verso. Ou a luta com as palavras, para lembrar precisamente um poema seu, "O Lutador".

Pois iniciemos com "O Lutador". Pego da edição das *Poesias* de 1942 para cotejar o poema tal como ali figura com a versão que vem no recente *Reunião* (ambos os livros editados pela Livraria José Olímpio). Em *Poesias,* o poema principia:

"Lutar com palavras
parece luta vã."

E em *Reunião*:

"Lutar com palavras
é a luta mais vã."

Assim como o segundo verso foi alterado, e para melhor, outros também o foram. Sigamos o curso do poema. "Que um javali", do primeiro livro citado, se transformou em "Como o javali"; "Para meu alimento" em "Para meu sustento"; "Do nosso comércio" em "De nosso comércio"; "De ira ou desgosto" em "De zanga ou desgosto"; "Ó palavra, palavra", em "Palavra, palavra"; "Sem traço de unha" em "Sem roteiro de unha"; "Em tua pele clara" em "Nessa pele clara"; "Em que o gozo decorra" em "E que venha o gozo"; "Às vezes me iludo" em "Iludo-me às vezes"; "Sinto que a entrega" em "Pressinto que a entrega"; "Aquela sua glória" em "Outra sua glória"; "Mas ai! é o tempo" em "Mas ai! é o instante"; "De um abrir de olhos" em "De entreabrir os olhos"; "Ora se completa" em "Ora se conclui."

Outros confrontos realizamos, limitando-nos aos quatro primeiros livros do poeta, incluídos em *Poesias,* de 1942 (obra que daqui por diante designaremos por um *P*), e que são *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo* e *José,* cotejando-os com o texto inserto em *Reunião,* 2.ª edição, de 1971, onde temos toda a obra poética de Drummond e que passaremos a designar por um *R*. Deixando de lado aquelas variantes que se limitam a mudança de pontuação (embora estas também tenham a sua importância), iremos dando algumas que nos pareçam mais expressivas.

No "Poema de sete faces", que abre o primeiro livro de Drummond, o que era, em *P* "Que correm atrás das mulheres", passou a ser em *R* "Que correm atrás de mulheres"; o verso "se não houvesse tantos desejos", assim em *P*, perdeu o se em *R*; no poema "Sabará", o que em *P* era "A cidadezinha está calada e entrevada", passou a ser em *R* "A cidadezinha está calada, entrevada"; e aquele que em *P* era "Casas

encardidas onde há velhas nas janelas" em *R* aparece como: "Casas encardidas onde há velhas nas jinelas" (Esse jinelas me parece tão expressivo como o pissui que surge em "Romaria", do seu primeiro livro e, na verdade, dos seus mais belos poemas); "Sacodem a modorra do Sabará-buçu" veio a ser em *R* "Sacode etc."; no poema "Caeté", em *P* temos "Nuvens que são cabeças de santos": leremos "santo", no singular, em *R*; em "Itabira", o verso "Cada um de nós tem um pedaço no pico do Cauê", assim em *P*, teve substituído o segundo um por seu em *R*; em "São João del-Rei", "No encantamento das igrejas", em *P*, foi mudado em *R* para "No encantamento das alfaias"; em "Poema do Jornal", o verso "Vem da sala de linotipos uma doce música mecânica" passou a ser "Vem da sala de linotipos a doce música mecânica; em "Fuga", o verso que em *P* surge como "O poeta faz a mala" vem em *R* como "O poeta vai enchendo a mala"; em "Papai Noel às avessas", o verso que em *P* era "Apagou a luz e saiu pela porta dos fundos" aparece em *R* como "Apagou a luz, saiu pela porta dos fundos"; e o verso "No quintal, o luar de Natal abençoava os legumes" passou a ser "Na horta, o luar do Natal abençoava os legumes". O poema "Quadrilha", dos mais conhecidos de Drummond, trazia no seu livro de estréia, *Alguma poesia*, no penúltimo verso, um "Lili casou com Brederodes" que veio a ser modificado depois para "Lili casou com J. Pinto Fernandes", alteração que temos como sumamente feliz, pois elimina o que havia de excessivamente jocoso, ou mesmo caricato naquele "Brederodes" para manter a uniformidade do poema e o que não deixa de haver de trágico no seu *humour*, como em todo o *humour* drummondiano. Em "O sobrevivente", verso "Paletós se abotoam por eletricidade" está assim em *P* e, em *R*, "Paletós abotoam-se por eletricidade." Em "Iniciação amorosa", o verso que em *P* figura como "que não eram só minhas" está "que eram só minhas" em *R*; em "Quero me casar", em *P* lemos assim este verso: "Como passarinho" e, em *R*, "Como um passarinho"; em "Sesta", em *P*, o verso, que ali era "Em que ninguém repara" veio a ser "Mas ninguém repara" em *R*; e "Só o mosquito rápido", que estava assim em *P*, aparece como "Só um mosquito rápido" em *R*; em "Outubro 1930", lê-se em *P*: "De cinco em cinco minutos um ciclista levava ao Estado-Maior etc."; e em *R*: "De cinco em cinco minutos um ciclista trazia ao Estado-Maior etc."; em *P*: "O General, com os seus bigodes tumultuosos, etc." e em *R*: "O General, com seus bigodes tumultuosos, etc.",

"Usar a culotte sem perneiras" (assim em *P*) está, em *R*, "Usar culotte sem perneiras"; em "Romaria", o verso "Mas do amor que eu tenho e que ninguém me tem" teve suprimido o Mas em *R*; o verso "E diz gracinhas pra minha mulher" teve o pra mudado para a em *R*; em "Poema da Purificação", o verso que em *P* era "E jogou o corpo no rio", está, em *R*, "E jogou seu corpo no rio."

O poema "Boca" merece registro à parte. Para que o leitor tenha noção exata de como nele trabalhou o poeta, melhor será dá-lo na íntegra, nos seus dois textos. Vem ele assim em *P*.

Boca que nunca beijarei
boca de outro, que ri de mim,
no milímetro que nos separa
cabem todos os abismos.

Boca que o meu desejo
é impotente para fechar
e que sabe disso, zomba
de minha raiva inútil.

Boca amarga porque impossível,
boca doce que não provarei,
ri sem beijo para mim,
beija outro, com seriedade."

E em *R*:

"Boca: nunca te beijarei.
Boca de outro, que ris de mim,
no milímetro que nos separa,
cabem todos os abismos.

Boca: se meu desejo
é impotente para fechar-te,
bem sabes disto, zombas
de minha raiva inútil.

Boca amarga pois impossível,
doce boca (não provarei),
ris sem beijo para mim,
beijas outro com seriedade."

E vamos a uns poucos exemplos mais: em "O amor bate na aorta", o verso que em *P* figura como "Às vezes não sara nunca" vem a ser "Às vezes não cura nunca"; em "Grande homem, pequeno soldado", lê-se, em *P*, "Vê uma medalha em cada estrela", verso modificado para "Vê medalhas e não estrelas" em *R*; por fim, "Segredo", onde se lê, em *P*, "Fique quieto no seu canto", lê-se, em *R*, "Fique torto no seu canto." Determinou a mudança, neste caso, como em certos versos de "Boca", parece-nos, o desejo de fugir ao que, em última análise, se poderia ter como uma sorte de cacofonia. Mas meu propósito não é analisar as alterações feitas, senão registrá-las de maneira a possibilitar que o próprio leitor tire as suas conclusões. Cabe-me é afirmar que as mudanças introduzidas foram sempre para melhor e revelam no poeta admirável o zelo que não falta em tudo que escreve, em verso ou prosa. Bom será que, de futuro, se possam não só registrar as variantes de livro para livro, de edição para edição, mas também buscá-las na primeira versão divulgada em jornais e revistas. Aí temos inapreciável material ainda inexplorado.

Carlos Drummond de Andrade, poeta dos maiores da língua, é também pesquisador infatigável e sabe dar o devido valor às variantes. É este mais um ensejo para que lhe agradeça, em tantos anos de amizade fraterna, a ajuda e contribuição que me tem dado recolhendo, em velhas publicações, variantes em poemas de meu pai. Muitas delas eu consignei na *Obra completa* de Alphonsus de Guimaraens divulgada pela Editora Aguilar em 1960 e na 2.ª edição, a ser publicada. O nosso grande poeta de *Fazendeiro no ar* sabe como ninguém que toda obra de arte é, no fundo, um permanente trabalho de recriação. O que penso ter demonstrado com as inúmeras variantes que trouxe para aqui, numa homenagem pobre a quem jamais alcançaremos dizer, como desejaríamos, quanto lhe devemos.

In *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 11 nov. 1972.

Alguns Processos Poéticos de Carlos Drummond de Andrade

Othon M. Garcia

Um dos processos poéticos de que mais freqüentemente se serve Carlos Drummond de Andrade em sua obra[1] é o que podemos chamar de *associação semântica* e *paronomástica* ou jogo de *palavra-puxa-palavra.*

Trata-se de recurso não inteiramente novo na poesia contemporânea — e mesmo na de todos os tempos —, mas habilmente aproveitado pelo autor de *Brejo das almas,* para com ele, até certo ponto, compensar as naturais deficiências da linguagem poética.

O sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavras, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resíduos de leitura).

A essa técnica de composição damos aqui, freqüentemente, o nome de *associação semântica* — implícita ou explícita —

1 Carlos Drummond de Andrade — *Fazendeiro do ar & Poesia até agora.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1955.

correlação de idéias afins, associação paronomástica, jogo de palavra-puxa-palavra, cadeia ou *encadeamento semântico* e, também, o de *associação mecânica.*

Para figurar de maneira mais objetiva esse jogo de associações, servimo-nos de alguns símbolos convencionais. Assim é que, ao termo que no verso evoca outro ou outros chamamos sempre *sugeridor inicial*; se *explícito*, representâmo-lo pela maiúscula "A", e, se *implícito*, pela minúscula "a". Os que são evocados por associação denominamos *sugeridos explícitos* (B, B^1.....B^n) e *implícitos* (b, b^1....b^n).

Um poema como "Desfile" (p. 308, *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*)[2] oferece-nos o molde desse processo poético tão característico em Carlos Drummond de Andrade:

1. O rosto no travesseiro,
2. escuto o tempo fluindo
3. no mais completo silêncio.
4. Como remédio entornado
5. em camisa de doente;
6. como dedo na penugem
7. de braço de namorada;
8. como vento no cabelo,
9. fluindo: fiquei mais moço.

Nesse trecho, a exemplo do que ocorre em muitos outros, o autor pratica um jogo de associações com palavras de campos semânticos limítrofes, encadeando idéias que mantêm a atmosfera poética num plano suspenso.

O primeiro elo da corrente, isto é, a idéia sugeridora inicial é *travesseiro*, implicitamente associado à de *cama*, pois ambos são termos contíguos da mesma área semântica; mas desse elemento subentendido passa o poeta ao segundo elo, *remédio*, reversivamente sugerido por *doente*, no 5.° verso, ou, mais certamente, evocado pela situação total reconstituída, vale dizer, a do enfermo no silêncio do seu quarto.

No 6.° verso, *penugem*, que sugere cabelo (penugem→ pêlo→ cabelo,, está intimamente relacionado com a

[2] O número de página aposto ao título refere-se à do índice na edição citada. Os trechos transcritos, quando não dessa mesma página, levam indicação e, às vezes, o número do verso.

idéia de *pena*, subentendida e implícita em *travesseiro* (travesseiro de... pena).

A expressão *fiquei mais moço* (9.° verso), associada à idéia de infância, lembra cabeça de criança ao vento, ao ar livre, no campo ou na montanha. Ora, essa inter-relação vai provocar ou é inversamente provocada pela evocação de:

25. A montanha do colégio.
26. Colunas de ar fugiam
27. das bocas, na cerração.

(versos 25 a 27)

A comparação *como vento no cabelo, fluindo* já não nos parece descabida, de vez que sua conexão com o 2.° verso ("escuto o tempo fluindo") era apenas sintática mas não lógica nem coerente: "escuto o tempo fluindo... como (escuto) o vento fluindo".

Estamos começando a ver, assim, que o poema é um mecanismo cujas peças se entrelaçam por filamentos sutis nem sempre emparelhados ou próximos. São peças de um conjunto harmônico, como o de um jogo de xadrez: a movimentação de uma repercute em todo o sistema.

Talvez seja mais fácil compreender o sentido da imagem aparentemente desconexa "lamber de língua de cão na face" (versos 22 e 23), se também evocarmos com o poeta um dos fatos da infância que ele rememora. Assim, torna-se viva, penetrante, cristalina a intenção do Autor: língua de cão a lamber a face do menino, do colegial, cujos cabelos esvoaçam ao vento. Ora, a idéia de *menino* está apenas sugerida, sutilmente sugerida, pelo signo de indício "vento no cabelo, fluindo" e reforçada pelo sentido do verso "a montanha do colégio". Com esses dois elementos evocadores, reconstitui-se o mundo da infância, tema obsedante na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Mas o mecanismo continua com a mesma precisão: *montanha* lembra *vento*; de fato, o verso que segue — *Colunas de ar fugiam* — repete a noção da série "tempo fluindo... vento fluindo".

Os vocábulos "face" e "língua" ("língua de cão na face") sugerem o correlato "bocas":

Colunas de ar fugiam
das bocas, na cerração.
Estou perdido na névoa.

Não se detém aí, entretanto, a associação de imagens, pois "cerração" vai ser o sugeridor imediato de "névoa":

Estou perdido na névoa.

O campo semântico "cerração-névoa" está na mesma ordem de idéias das associações anteriores.

Para tornar mais claro esse jogo de palavra-puxa-palavra, podemos representá-lo por meio de símbolos convencionais.

Figurando por "A" o termo sugeridor inicial explícito, por "b" o sugerido implícito — espécie de ponto de apoio oculto mas indispensável à coordenação de idéias —, e por B, B^1.....B^n os termos sugeridos explícitos, temos o seguinte esquema:

No primeiro plano ou grupo de associados semânticos:

A (travesseiro)→ b (pena)→
→ B (doente) ↔ B^1 (remédio)

No segundo:

A (tempo fluindo)→ B (vento... fluindo)→
→ B^1 (cabelo)→ B^2 (colunas de ar fugiam)

No terceiro:

A (na face)→ B (das bocas)

No quarto:

A (cerração)→ B (névoa)

Poderíamos notar ainda que, do sugerido B (vento... fluindo), no segundo plano, decorre talvez, em atalho, o explícito "montanha do colégio", como evocação específica de deter-

minada fase da infância do poeta menino, do poeta colegial, a galgar uma elevação, cabelos soltos ao vento, em demanda da sua escola primária.

Nos versos 40-41, verificamos a repetição do mesmo sistema, se bem que mais disfarçado:

30. O mundo me chega em cartas.
31. A guerra, a gripe espanhola,
32. descoberta do dinheiro,
33. primeira calça comprida,
34. sulco de prata de Halley,
35. despenhadeiro da infância.
36. Mais longe, mais baixo vejo
37. uma estátua de menino
38. ou um menino afogado.
39. Mais nada: o tempo fluiu.
40. No quarto em forma de túnel
41. a luz veio sub-reptícia.
42. Passo a mão na minha barba.
43. Cresceu. Tenho cicatriz.

O sugeridor inicial "túnel" (verso 40) evoca idéia semelhante à expressa pelo prefixo "sub", de sub-reptícia, adjetivo com valor de símbolo bissêmico: sentido real, que diz respeito ao modo como a luz pode penetrar num quarto, por frestas e vãos, e sentido psicológico ou imaginário, decorrente do prefixo "sub" associado à idéia de túnel, isto é, de quarto figuradamente em forma de túnel, de quarto subterrâneo, abafado quarto de doente, e daí para o de abafamento moral ou psíquico, numa transposição do plano real para o imaginário ou evocado.

Não se detém aí, por enquanto, essa coordenação de idéias que se sugerem mutuamente, esse entrelaçado semântico. O sentido que o poeta atribui a "quarto em forma de túnel" advém, certamente, das imagens dos versos 33 a 35:

33. primeira calça comprida,
34. sulco de prata de Halley,
35. despenhadeiro da infância.

Nesses três versos está latente a noção de queda, de movimento para baixo. (Até mesmo em *calça comprida* parece

subsistir tal sentido: teria o poeta pensado em calças que... *descem* para as pernas? Não? No entanto, quando nos queremos referir à extremidade de uma fila muito comprida, por exemplo, não dizemos, de preferência, "lá embaixo", em vez de "lá em cima"?) "Calça comprida", de qualquer forma, vai sugerir *despenhadeiro da infância*, por cruzamento do plano real com o imaginário. As calças compridas nos lembram sempre o advento do adulto, a crise da adolescência, o despontar de um mundo em conflito no espírito do jovem. Relembram aquela fase em que a inquietação psíquica se transforma em angústia, em que a personalidade se rompe, se fragmenta e se despenha no tumulto das solicitações confusas, imprecisas e imperiosas. Atrás da adolescência jaz, sufocada, soterrada, mas não esquecida, a imagem da segunda infância, como se fosse

> uma estátua de menino
> ou um menino afogado.
>
> (versos 37 e 38)

Por outro lado, "sulco de prata de Halley" é alusão evidente ao cometa desse nome, cujo último reaparecimento (1910) parece ter coincidido com essa fase de transição entre a infância e a adolescência do poeta, aqui evocada de maneira tão singular e expressiva.

O núcleo semântico alarga-se ainda em "Mais longe, mais baixo vejo..." já agora de maneira mais explícita, pois a noção de queda, de movimento para baixo, de posição inferior, antes apenas indiretamente expressa (calça comprida, cometa de Halley, despenhadeiro) surge claramente denunciada naquele "mais *baixo* (vejo)", como outro estágio na sucessão de idéias que leva à série imediata, isto é, *quarto em forma de túnel — luz sub-reptícia.*

O esquema que adotamos reaviva essas ligações de sentido entre imagens e palavras aparentemente desconexas.

No primeiro membro da série, temos:

> A (calça comprida)→ B (sulco de prata de Halley)→ B^1 (despenhadeiro da infância);

no segundo, paralelo ao anterior, a idéia nuclear (*sub*) se desdobra em dois planos:

A (mais *baixo* vejo)→ B (um menino *afogado*)
A (quarto em forma de túnel)→ B (luz... *sub*-reptícia)

Note-se a unidade de significado que correlaciona os termos-base dessas imagens encadeadas: *calça comprida* (que *desce* para as pernas), *sulco de prata de Halley* (além da idéia de luminosidade implícita em cometa, subsiste também a de queda no espaço, de corpo que despenha), *despenhadeiro da infância, mais baixo* (vejo), menino *afogado* (*sub*-merso), quarto em forma de *túnel* (*sub*-terrâneo) e luz *sub*-reptícia.

A partir do verso 51, o poeta volta ao tema inicial do poema, em torno do qual, como em sistema planetário, giram os demais:

49. Tudo foi prêmio do tempo
50. e no tempo se converte.
51. Pressinto que ele ainda flui.
52. Como sangue; talvez água
53. de rio sem correnteza.

O encadeamento, nesse novelo de imagens que desfiam umas das outras, ressurge aqui mais nítido ainda, pois o verbo *fluir*, até então apenas metaforicamente empregado (tempo fluindo, vento fluindo), aparece agora no sentido que lhe é próprio, i.e., escorrer de líquido: "pressinto que ele ainda flui (o tempo), como sangue (flui), talvez água" (flui talvez como água). Foi evidentemente o sentido próprio do verbo *fluir* que levou o poeta às idéias subseqüentes: *sangue, água, rio.*

Temos então o esquema:

A (o tempo flui)→ b (como os líquidos fluem, sugerido implícito)→ B (sangue)→ B^1 (água)→ B^2 (rio)

Ao terminar por uma disfarçada evocação da morte, que é a decorrência natural do fluir do tempo, o poema retorna ao ponto de partida:

59. O rosto no travesseiro,
60. fecho os olhos, para ensaio.

O poeta fecha os olhos para dormir, para sonhar talvez, e o sono, imagem poética tradicional para *morte*, vem aqui apenas sugerido, apenas evocado e subentendido, a fim de evitar, provavelmente, a vulgaridade, o clichê metafórico, o lugar-comum, inadmissível na linguagem de Drummond de Andrade, cuja preocupação constante parece ser a busca do inédito, do ainda não dito e, até certo ponto, do ainda não poetizado.

A evocação da morte ("fecho os olhos, para ensaio") faz-se também pelo mesmo processo que vimos assinalando:

> A (travesseiro)→ b (dormir, sugerido implícito)→ → B (fecho os olhos)→ B^1 (para ensaio, isto é, ensaio da morte, sono. Cfr. o metaforismo vulgar: a morte é o último sono.)

O verso final não pode ter outra interpretação (Que intérprete pode estar seguro da intenção do poeta?), mesmo porque referência à morte vem nos versos 47-48:

> Se eu morrer, morre comigo
> um certo modo de ver.

Portanto, o sono, metaforicamente expresso (fecho os olhos), é o ensaio para a morte, como o fluir do tempo é o caminhar para ela.

Esse poema, cuja estrutura vimos tentando analisar para compreender e sentir, uma vez realizado, apresenta-se rígido, coerente e uno, e de tal forma, que nele nada é ocasional, imprevisto ou gratuito. Representa um dos processos mais abundantes e mais peculiares à poesia de Carlos Drummond de Andrade. É o que teremos ocasião de provar.

Em "Consideração do poema" (p. 209), peça notável pelo alogismo externo ou formal, mas de uma estrutura íntima absolutamente lógica, dessa lógica latente sob as palavras, que, como o próprio autor confessa, na primeira estrofe,

> .....não nascem amarradas,
> elas saltam, se beijam, se dissolvem... (209)

nesse poema, repetimos, sétima estância, encontramos o mesmo tipo de associação que vimos estudando:

Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal... (210)

Aqui ocorrem dois principais planos de imagens; um, apenas bimembre: *cristal-rocha,* e o outro, continuado e mais extenso: *peixes, navio, aves de bico longo, derrota, faróis, esperança, mar negro.*

Além desses, em que são mais nítidas as associações, há dois outros cujas interligações semânticas estão disfarçadas (*ecos-cristal*) ou são feitas por contraste (*presença-longínquos*). O último explica-se por si mesmo, mas o penúltimo (ecos-cristal) é mais sutil.

A idéia de som sugerida por *ecos* parece reforçar-se na de *cristal,* por associação com os sintagmas usuais *voz cristalina, som cristalino.* Tanto isso é verdade, que *cristal* funciona ali como adjetivo: "ecos poucos, mas cristalinos" teria dito o poeta, se poesia fosse apenas criação lógica e consciente. Se o fizesse, entretanto, romperia a cadeia *cristal-rocha* ou, pelo menos, lhe atenuaria a inter-relação. É verdade que poderia empregar também "de cristal", o que, por outro lado, reduziria a expressividade da síntese substantivo-substantivo, isto é, uma relação de essência para essência, e não de essência para qualidade ou substantivo-adjunto.

De forma que o centro de irradiação semântica é, ao que nos parece, o termo *ecos*; mas as ondas de idéias que dele partem se vão alargando e invadindo áreas limítrofes. Se *ecos* lembra *som* — e *som* evoca o correlato *cristal* por intermédio do sintagma "som cristalino" —, *rocha* inicia outra série de associações, como veremos.

Assim, o primeiro grupo, trimembre, apresenta o seguinte desenvolvimento:

A (ecos)→ B (cristal)→ B^1 (rocha)

e o segundo, plurimembre, enovela-se:

A (peixes)→ b (mar, sugerido implícito decorrente de peixes, pois quem fala em peixes pensa em mar)→ → B (navio)→ B^1 (aves de bico longo; gaivotas? albatrozes?)→ B^2 (derrota)→ B^3 (faróis)→ B^4 (últimos)→ B^5 (esperança)→ B^6 (mar negro).

O sugerido B^4 (*últimos*) pode parecer elemento estranho à idéia nuclear desse grupo. Ele é, entretanto, um elo reversivamente provocado por "esperança", em vista da possível associação com o sintagma "última esperança", e os faróis são, em mar tempestuoso, um vislumbre de esperança.

Podemos notar, ainda, que os dois planos ou grupos de imagens se interligam por meio de outra correlação, a que existe entre o termo final do primeiro (rocha) e o inicial do segundo (peixes).

A (rocha)→ b (rochedo, i.e., rocha escarpada à beira-mar)→ b^1 (mar)→ B (peixes)

A associação entre *rocha* e *rochedo*, e *rochedo* e *mar* não exige nenhum esforço de imaginação, e por ela se chega prontamente a *peixes*, ligando-se assim os elos extremos das duas cadeias.

Abrangendo, às vezes, todo o poema, o processo associativo dá-lhe, como resultante racional, uma unidade estrutural, arquitetônica e equilibrada. Todas as partes se coordenam, se conjugam de tal forma que a substituição de um só elemento rompe a armadura e o edifício do verso se desmorona.

. . . . . .

Exemplo também expressivo, pela fonte inspiradora das associações, é "Sombra das moças em flor" (p. 118):

À sombra doce das moças em flor,
gosto de deitar para descansar.
É uma sombra verde, macia, vã.
fruto escasso à beira da mão.
A mão não colhe... A sombra das moças
esparramada cobre todo o chão. (118)

O sintagma metafórico "moças em flor" serve de ponto de partida como elemento sugeridor, mas o Poeta utiliza-se apenas do segundo membro (flor), de que se irradiam os demais.

O encadeamento segue, no entanto, a linha habitual dos exemplos já focalizados, inclusive no que respeita àquelas idéias que não ultrapassaram as fronteiras do subconsciente lingüístico, isto é, os sugeridores e sugeridos implícitos (a) e (b), respectivamente.

Além disso, verifica-se aqui também a coexistência de dois planos afiliados. Vejamos.

No primeiro, a série parte do termo-base *flor*, que sugere vegetal ou planta, e este, *árvore*:

A (flor)→ b (planta)→ b^1 (árvore)→ B (sombra)

Na hipálage ou deslocamento da função adjetiva de *verde* subjaz claramente o conceito de *árvore*. A árvore é que é verde, mas a carga qualificativa de *verde* desvia-se para sombra. De forma que o mecanismo lingüístico funciona assim: árvore verde→ sombra da árvore verde→ sombra verde, ou, em esquema:

a (árvore, sugeridor implícito)→ B (verde, sugerido explícito)→ B^1 (sombra)→ B^2 (sombra verde)

É caso idêntico ao de "a vaia amarela dos papagaios", que comentamos mais para a frente. O recurso, diga-se de passagem, não é novo nem peculiar ao nosso Poeta: os clássicos, principalmente os barrocos, chegam a dele abusar.

No segundo plano, "flor" é ainda o sugeridor inicial, mas o processo associativo toma agora por um atalho:

A (flor)→ b (mocidade, mocidade em flor, flor dos anos)→ B (moças)

De forma que, atando entre si os elementos das duas séries, obtém-se o agrupamento trimembre *sombra das moças em flor*.

Ora, nossa interpretação pode parecer falsa, quando é evidente a inspiração não apenas desse agrupamento sintagmático mas também de todo o poema: o título *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, segundo volume de *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Todavia, só aparentemente é falsa a interpretação, pois, se o poeta se serviu da fonte proustiana é porque aquele agrupamento coincidia com o seu pro-

cesso de enovelar imagens. Tanto isso é verdade, que ele o desenvolve nos demais versos da estrofe e, até mesmo, de todo o poema, partindo do elemento *sombra* para os de *fruto* e *colhe.*

O sugeridor implícito (a) *árvore,* que provoca o grupo *sombra verde,* aparece na primeira série como sugerido implícito (b) e aqui evoca *fruto*:

> É uma sombra verde, macia, vã,
> fruto escasso à beira da mão.
> A mão não colhe.. A sombra das moças
> esparramada cobre todo o chão.

Em diagrama:

a (árvore)→ B (fruto)→ B^1 (a mão não colhe)

Por sua vez, *fruto* relembra o sintagma "fruto proibido" (implícito) a antecipar a idéia de "desejo" ("Dentro de você há um desejo torto"), no segundo verso da segunda estrofe, já que fruto proibido é aquele que não se pode colher ou des-*frutar* mas apenas desejar.

No fim do poema, o processo recondiciona alguns elementos dos grupos anteriores, como de hábito:

> No meio da roda, debaixo da árvore,
> a sombra das moças penetra no cego,
> e o dia que nasce atrás das pupilas
> é vago e tranqüilo como um domingo.
> E todos os sinos batem no cego
> e todos os desejos morrem na sombra,
> frutos maduros se esborrachando
> no chão.[3]

[3] Note-se, de passagem, o magnífico efeito do "enjambement"... *se esborrachando no chão.* A fim de realçar a idéia de queda, o complemento do verbo (*no chão*) se deslocou para o início do verso seguinte, isolando-se. Também em ... *carícia / disfarçada* o mesmo artifício métrico reforça, pelo espaçamento, o sentido do adjetivo, pois se a carícia é disfarçada não deve ser prontamente percebida, e o poeta quis indicar isso pondo um intervalo tempo-espaço entre os dois termos.

Embora não se trate propriamente de "enjambement", o isolamento de "meu filho" no verso final da 3.ª estrofe, dá ao vocativo maior ênfase.

Com o retoque final fecha-se o círculo de associações e, só assim, conclui-se o poema.

Ainda há mais observações a fazer, entretanto. Paralelamente ao plano *flor—sombra—fruto* e como decorrência dele, surge outro, na 3.ª estância, mais disfarçado talvez, mas nem por isso menos coerente:

> As moças vão casar e não é com você.
> Elas casam mesmo, inútil protestar.
> No meio da praça, no meio da roda
> há um cego querendo pegar um braço,
> todos os braços formam um laço,
> mas não se enforque nem se disperse
> nas mil análises proustianas,
> meu filho.

Como explicar aquele "não se enforque", se não como resultado da associação entre a idéia de "casar" e a de "enforcar", com que o povo costuma ironizar o matrimônio, e aqui aproveitada pelo poeta? Este, porém, não se limitou ao binômio *casar—enforcar*; desenvolveu-o, coordenando-o com outros elementos metaforicamente interligados. O primeiro ("um braço, todos os braços") sugere prontamente a imagem de *laço,* e esta, pelo sugerido implícito *corda,* evoca *enforcar.* O diagrama torna mais fácil a percepção desses liames:

> A (vão casar)→ b (ligar, conceito implícito em casar: vínculos conjugais)→ B (laço, correlato de ligar e casar)→ b^1 (corda, sugerido pela idéia de laço)→ → B^1 (não se enforque, sugerido por corda)

Por outro lado, talvez se possa explicar o verso "No meio da praça, no meio da roda" como um conseqüente de *dançando,* no quarto verso da segunda estrofe:

> As moças sorriem fora de você.
> Dentro de você há um desejo torto
> que elas não sabem. As moças em flor
> estão rindo, *dançando*, flutuando no ar.
> O nome delas é uma carícia
> disfarçada.

Levado por esse termo sugeridor *dançando*, o Poeta, cujas reminiscências infantis constituem o reservatório mais copioso das suas inspirações, introduziu o locativo "no meio da roda", rememorando, sem dúvida, a cantiga de roda:

"Entrai na roda, ó linda roseira,
abraçai, abraçai a mais faceira..."

em que se encontram, aliás, mais dois prováveis sugeridores: *roseira,* pela espontânea ligação com *flor,* e *abraçai* (braço, laço).

Portanto, em diagrama, temos:

A (dançando)→ B (no meio da roda)→ B^1 (no meio da praça)

Aqui, o elo "no meio da roda" antecede "no meio da praça", quando no texto a ordem é inversa. Isto não invalida, contudo, a correlação que entre eles se estabelece, de vez que esses brinquedos infantis são apenas concebíveis em área livre, jardim, quintal ou "no meio da praça".

O elo "braço, todos os braços", embora se relacione com a idéia de *laço*, parece contudo prender-se a *roda,* isto é, cantiga de roda, em que as crianças se dão o braço, se enlaçam ou se abraçam. Além disso, os dois termos vêm contíguos, ou pelo menos muito próximos, o que justifica a filiação de um a outro.

Se assim é, o elemento B (no meio da roda) bifurca-se, transformando-se, por conseqüência, em sugeridor (A):

$$\text{A (no meio da roda)} \rightarrow \begin{cases} \text{B (braço, todos os braços)} \\ \text{B (no meio da praça)} \end{cases}$$

Poderíamos assinalar ainda, incidentalmente, a ocorrência de associação aliterada — que estudaremos mais adiante — na última estrofe desse poema. Note-se, por ora, a relativa evidência do som vocálico "i" dos vocábulos *dia, pupilas, tranqüilo, domingo, sinos.*

Veja-se, por outro lado, a correlação entre "pupilas" e "cego": são dois termos que se evocam mutuamente. E não é só. O poema apresenta, aliás, um complexo de signos de indício, de elementos caracterizadores da paisagem poetizada. O

Autor os relaciona na qualidade de material esparso e com eles constrói magnificamente os versos, sem que se perceba qualquer vestígio de artifício.

Praça e *roda* evocam, como já vimos, brinquedos infantis. Agora, imagine o leitor a cidadezinha provinciana de Itabira, onde o poeta passou a infância — ou lembre-se de qualquer outra cidadezinha do interior —, e veja se a paisagem que o Autor poetiza e reconstitui não é autêntica: uma praça ou jardim público onde crianças brincam de roda; na praça há um cego (em todas as praças há sempre um cego); é uma tranqüila manhã de domingo, e se é domingo, de manhã, repicam os sinos para a missa. E os fiéis dirigem-se para a igreja...

Mas o cego, que não pode ver as "moças em flor", percebe-lhes apenas a sombra. Ora, aquela hipersensibilidade tátil que, até certo ponto, pode compensar a falta de visão dos cegos, leva o Poeta a uma imagem riquíssima de potencialidade emotiva: "a sombra das moças em flor *penetra* no cego", equivalente e correlata da outra, no 5.º verso: "E todos os sinos *batem* no cego". Aos nossos ouvidos, nós que vemos, o repicar dos sinos é som, apenas som, melodioso ou estridente; mas aos ouvidos de um cego com a sua aguçada e compensadora sensibilidade tátil, o percutir do bronze é mais que som, é choque, é pancada: "todos os sinos *batem* no cego".

Pois bem; de todos os resíduos que se acumularam nos escaninhos da memória do Poeta, vai ele sacando, com uma sagacidade quase diabólica, aqueles mais capazes de reconstituir a atmosfera da infância perdida no tempo mas revivida no poema. E todos esses resíduos são evocados por associação; vêm à superfície do plano consciente presos uns aos outros, desfiando como de uma meada: palavra-puxa-palavra.

Como se vê, todo o poema, uma vez realizado, evidencia sua unidade e organicidade, como se a estrutura dele tivesse sido meticulosamente prevista e conscientemente executada.

Se nos detivéssemos na análise das origens desses versos, veríamos como se conciliaram veios aparentemente tão díspares quanto são as cantigas de roda e os resíduos da leitura proustiana. Mas... serão mesmo assim tão díspares, tão diversos esses dois mundos, essas duas fontes de inspiração? Não o cremos.

As cantigas de roda fazem parte das reminiscências infantis do Poeta, reminiscências daquele mundo submerso pelo fluir do tempo, daquele tempo... perdido, daquele tempo que só pela

poesia pode ser recuperado e revivido; tempo da memória, proustiano, enfim.

Se uma das fontes é a obra de Proust ("À sombra das raparigas em flor"), a outra, sem dúvida, é a recordação do passado. A busca do tempo perdido, de Proust, leva o poeta à procura do seu próprio tempo perdido — tema que é das maiores obsessões de Carlos Drummond de Andrade. (Cf. aqui mesmo, "Desfile", "Os Rostos imóveis", "Os Bens e o sangue" e "A Mesa".)

Com o aproveitamento do antipoético em "Dentaduras duplas" (p. 157), tece o Autor uma rede de correlatos semânticos, cruzando o mundo prosaico e real com o poético e fantástico, num clima de alucinação e alogismos:

Dentaduras duplas!
Inda não sou bem velho
para merecer-vos...
Há que contentar-me
com uma ponte móvel
e esparsas coroas.
(Coroas sem reino,
os reinos protéticos
de onde proviestes
quando produzirão
a tripla dentadura,
a dentadura múltipla,
a serra mecânica,
sempre desejada,
jamais possuída,
que acabará
com o tédio da boca,
a boca que beija,
a boca romântica?...) (157)

Quase sempre o sugeridor inicial aparece logo nos primeiros versos, como aqui. "Dentaduras duplas" arrasta consigo um grupo de termos técnicos da mesma esfera semântica: *ponte móvel, coroas,* reinos *protéticos* e, na estrofe seguinte, *Resovin, Hecolite.* Um desses termos o Poeta o converte em símbolo bissêmico, v. gr., *coroas,* um de cujos significados encara a circunstância ou fato real, enquanto o outro se vira para o plano poético ou evocado.

Em *coroas* desvenda-se, portanto, o plano poético legítimo — "coroas sem reino..." — que se estende até o fim do poema, se bem que não de maneira constante e uniforme, pois, mais de uma vez, o real e o imaginário se entrecruzam por meio de elementos denunciadores das duas esferas do raciocínio. Observe-se, por conseqüência: *coroas sem reino,* plano fantástico ou imaginário, e *reinos protéticos,* plano real, circunstancial, em que, todavia, penetra sub-repticiamente, um reflexo do evocado, através da semelhança fônica entre "protético" e "profético". Este "profético" não chegou a transpor as fronteiras do subconsciente lingüístico, mas revelou-se, logo depois, por vias indiretas, naquele futuro do verbo *produzir*:

(Coroas sem reino,
os reinos protéticos
de onde proviestes
quando *produzirão*
a tripla dentadura,
.....

As expressões *tripla dentadura, dentadura múltipla, serra mecânica* já trazem, pelo absurdo da concepção, os vestígios de uma atmosfera antes poética do que antipoética, e fazem prever — uma vez que os reinos em que se produzirão são "protéticos", i.e., "proféticos" — associados tais como como "tédio da boca / a boca que beija, / a boca romântica".

No plano real, a série é mesmo *protéticos-boca;* no fantástico, porém, é *proféticos-tédio* (da boca)...

O nosso diagrama convencional talvez esclareça as ligações, que são idênticas às dos demais casos:

A (dentaduras duplas)→ B (ponte móvel)→ B^1 (esparsas coroas)→ B^2 (coroas sem reino)→ B^3 (reinos protéticos)→ b (reinos proféticos, sugerido implícito do plano fantástico)

O sugerido inicial (A) e o sugerido implícito (b) marcam os extremos do itinerário entre o mundo real e o evocado, isto é, entre o antipoético e o poético.

Na segunda cadeia, o trajeto é o mesmo, se bem que o alogismo de "dentadura tripla", "dentadura múltipla" reduza o

percurso que leva a "tédio da boca", pois ambos, por logicamente inconcebíveis no mundo real, situam-se quase no mesmo plano.

Demais, o sugeridor (A) desta série é o mesmo que inicia a primeira, de forma que se pode apresentar o encadeamento bifurcado:

A (dentaduras duplas)
- B (ponte móvel)→ B^1 (esparsas coroas)→ B^2 (coroas sem reino)→ B^3 (reinos protéticos)
- B (dentadura tripla)→ B^1 (dentadura múltipla)→ B^2 (serra mecânica)→ B^3 (tédio da boca...)

Em todo o resto do poema continuam esses cruzamentos: *Resovin, Hecolite, engenhos práticos, higiênicos, a serra mecânica não tritura amor, dentes extraídos sem dor...* O movimento é de lançadeira: do real para o imaginado e vice-versa.

Esse o princípio geral que parece orientar a técnica poética de Carlos Drummond de Andrade. É frisante a evidência com que se destaca, em quase todos os seus poemas, aquele ponto de partida circunstancial, aquela tomada de posição no fato real, clara ou discretamente referido, como uma espécie de trampolim para o mergulho no mundo imaginário.

Quase sempre a entrada na zona fantástica se faz por associação entre aparentados semânticos, entre similares puramente fônicos (homofonia e paronímia) ou entre termos que, no mundo real ou no mundo da memória, mutuamente se correlacionam por contigüidade ou dependência no tempo ou no espaço (fenômenos físicos, relações de causa-e-efeito, fatos históricos, evocações da infância, resíduos de leitura elementos folclóricos, frases-feitas).

"Necrológio dos desiludidos do amor" (p. 116) é uma peça relativamente curta, em que o ponto de partida, quer dizer, a fonte de inspiração imediata, é o fato real enunciado logo na primeira estrofe:

> Os desiludidos do amor
> estão desfechando tiros no peito.
> Do meu quarto ouço a fuzilaria.

As amadas torcem-se de gozo.
Oh quanta matéria para os jornais.

(Note-se a ausência do ponto de exclamação numa frase claramente interjectiva — "Oh quanta matéria para os jornais"; é que não interessa ainda ao Poeta provocar emoção com o que ele considera, por enquanto, simples fato, simples notícia de jornal.)

Na quarta estância, ainda no plano real, declara:

Os médicos estão fazendo a autópsia
dos desiludidos que se mataram.

Mas nos três versos seguintes, já se começa a freqüentar o mundo fantástico:

Que grandes corações eles possuíam,
vísceras imensas, tripas sentimentais
e um estômago cheio de poesia... (116)

A exemplo dos casos precedentes, encontramos aqui também palavras com valor bissêmico, aquelas de que o Autor se serve com freqüência — já o vimos — como se fosse uma ponte entre o plano real e o poético. É essa a função de "grandes corações", que tem significado misto: tanto se refere à idéia de paixão, de sentimento, causa do suicídio (Cf. "grande coração", isto é, bons sentimentos, no metaforismo vulgar), quanto à de vísceras propriamente ditas, expostas pelo bisturi do médico legista. Nesse bifrontismo semântico — convém repetir — está a linha divisória entre o real e o imaginário na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

A partir daí, é de esperar o encadeamento usual:

Agora vamos para o cemitério
levar os corpos dos desiludidos
encaixotados competentemente
(paixões de primeira e de segunda classe). (116)

O primeiro elo (cemitério) já é, em si mesmo, sugerido pelo conteúdo das estrofes antecedentes. Mas cemitério, que

só ocorre associado à idéia da morte, evoca, naturalmente, *corpos* e *encaixotados* (Oh termo irreverente e impiedoso!). E, como um achado poético de extraordinário efeito, o período conclui, entre parênteses, não com o decorrente natural dessa ordem de idéias (cemitério→ corpos→ caixões), mas com uma palavra que recolhe, resume e reata o tema central: *paixões.*

"Paixões" é também outro símbolo bissêmico. Um dos seus significados relembra o amor que leva ao suicídio, e o outro, apenas vislumbrado na semelhança de som entre *paixões* e *caixões,* associa-se a cemitério e morte com o reforço do atributo "de primeira e de segunda classe".

Esse cruzamento no campo lingüístico retrata, com uma argúcia demiúrgica, o clima psíquico, em que as causas do suicídio por amor (paixões) se associam às suas conseqüências: *caixões,* i.e., morte.

A sériese pode, então, figurar do seguinte modo:

A (cemitério)→ B (corpos)→ B^1 (encaixotados)→ → B^2 (paixões, i.e., caixões)

A irreverência do poeta (e como ele sabe demonstrá-la!), já denunciada na 4.ª estrófe, justifica e, até certo ponto, exige o cruel mas expressivo "corpos... encaixotados competentemente" e aquele "caixões de primeira e de segunda classe".[4]

O tipo de associação que encontramos na 4.ª estrofe, associação de temas desconexos e chocantes em face do clima poético de "que grandes corações" em contraste com "vísceras imensas", repete-se nos sintagmas "tripas sentimentais", "estômago cheio de poesia" e "paixões de primeira e de segunda classe". É o movimento de maré a que já nos referimos, em que ondas de imagens se sucedem em círculos concêntricos.

Até aqui nos temos referido, de preferência, a encadeamentos de palavras semanticamente associadas. Mas o nosso Poeta adota ainda outros tipos. Várias vezes aproxima palavras por contraste, por homofonia e aliteração, fazendo o que

[4] E esses dois polissílabos extensos que se *alongam* por todo o verso — "encaixotados competentemente" — não estarão lembrando a *longa* procissão dos que acompanham o enterro?

pode parecer, à primeira vista, simples trocadilho ou jogo inócuo de vocábulos. Esse processo, quando abusivo, explica em grande parte o difícil acesso à poesia de Carlos Drummond de Andrade e as incompreensões de que tem sido vítima.

O trecho que estudamos a seguir — "O Amor bate na aorta" (p. 91) — nos proporciona alguns casos expressivos, a começar pelo título:

O amor bate na porta
o amor bate na aorta,
fui abrir e me constipei.
Cardíaco e melancólico,
o amor ronca na horta
entre pés de laranjeira
entre uvas meio verdes
e desejos já maduros. (91)

A associação é, em aparência, apenas paronomástica (bate na *porta,* bate na *aorta,* ronca na *horta*) e contrastante ("uvas meio *verdes* e desejos já *maduros*"); porém, uma leitura mais atenta revela igualmente outra espécie, pois que se pode perceber com facilidade a relação de sentido entre *amor* (em que está implícita a idéia de *coração*), *cardíaco, aorta* e *ronca* (os *cardíacos* e asmáticos têm respiração opressa, parecem *roncar*), palavras que, de uma forma ou de outra, se evocam.

Vejamos como se relacionam em nosso diagrama, notando-se que o sugerido (B), *cardíaco,* se bifurca em *ronca* e *aorta*:

$$A\ (amor) \rightarrow b\ (coração) \rightarrow B\ (cardíaco) \rightarrow \begin{cases} B^1\ (aorta) \\ B^1\ (ronca) \end{cases}$$

O Poeta associou no plano lingüístico elementos que, no plano real, são materialmente dependentes ou contíguos: *coração* (idéia latente em cardíaco) e *aorta.*

Por outro lado, *horta,* paronomasticamente sugerido por *porta* e *aorta,* puxa *pés de laranjeira,* apoiando-se no implícito correlato de horta, isto é, *pomar,* onde se podem encontrar pés de laranjeira:

$$A\ (porta) \rightarrow B\ (aorta) \rightarrow B^1\ (horta) \rightarrow b\ (pomar) \rightarrow \rightarrow B^2\ (pés\ de\ laranjeira)$$

No outro membro, "uvas verdes" pode ter três fontes sugeridoras: a fábula "A Raposa e as uvas", o implícito *pomar* e o desejo impossível de satisfazer (talvez porque o "poeta" esteja *cardíaco* e *melancólico*). Esta última fonte coincide, aliás, com a atmosfera do poema, atmosfera densa, diga-se de passagem, mas satisfatoriamente apreensível no verso "fui abrir e me constipei" e nestes outros três da penúltima estrofe:

o amor subiu na árvore
em tempo de se estrepar.
Pronto, o amor se estrepou. (92)

"Fui abrir (a porta) e me constipei" não lembra, por acaso, a idéia de desejo, mas de desejo não satisfeito ou satisfeito de maneira amarga e decepcionante? Não quer o Poeta expressar um desencanto, um desejo frustrado, quando diz que o amor subiu na árvore e, "pronto, se estrepou"? Ora, o sentido da fábula não é outro senão esse de desejo cuja satisfação as circunstâncias tornaram impossível ou frustraram.

Leiamos toda a estrofe penúltima para melhor figurarmos a situação que nela se cria:

Olha: o amor pulou o muro
o amor subiu na árvore
em tempo de se estrepar.
Pronto, o amor se estrepou.
Daqui estou vendo o sangue
que escorre do corpo andrógino.
Essa ferida, meu bem,
às vezes não sara nunca
às vezes sara amanhã. (92)

Se nos lembramos da série porta—aorta—horta-(pomar)—pés de laranjeira, podemos perfeitamente compreender os dois primeiros versos desta estrofe: "o amor pulou o muro / o amor subiu na árvore", já que *pomar* pode evocar as idéias de *muro* (que o cerca) e *árvore*. São elementos interdependentes ou contíguos no mundo real, e associados no plano poético.

Por conseqüência, o sugeridor inicial será o complexo da série *porta... pés de laranjeira*:

A (complexo anterior)→ B (pulou o muro)→ B^1 (subiu na árvore)→ b (caiu: a idéia de subir leva à de cair, conseqüência desastrosa semelhante a "fui abrir a porta e *me constipei*")→ b^1 (se feriu, resultado da queda)→ B^2 (se estrepou)→ B^3 (estou vendo sangue)→ B^4 (que escorre)→ B^5 (essa ferida)→ B^6 (não sara)

Se *árvore* decorre de situação sugeridora criada no próprio texto, a sua significação simbólica, entretanto, revela afinidades muito estreitas com a da lenda paradisíaca, em que se fala da tentação que foi a causa do pecado original. O "acesso" à árvore do Paraíso teve também suas conseqüências penosas. Pois aqui o "acesso" à árvore foi... uma estrepada, e estrepada "sanguínea" como resultado da experiência sexual ou simplesmente amorosa. Certamente, sexual apenas, porque não foi sem razão nem malícia que o Autor escolheu o verbo *estrepar*, derivado de estrepe, isto é, espinho.

Ora, a idéia de *espinho* era a mais adequada possível ao tema sub-repticiamente desenvolvido nessa trama de palavras bifocais. Um desses focos semânticos provém de *árvore* (árvore pode lembrar espinho, porque as há espinhosas), e o outro dirige-se para o campo simbólico: espinho→ espeto→ *pênis*, associação resultante da semelhança de forma ou aparência entre as duas coisas. De fato, o "virile membrum", pela sua forma alongada e peculiar, lembra espinho ou estrepe. Aliás, na linguagem chula, "estrepar" costuma vir com essa sobrecarga maliciosa.

Prosseguindo nessa ordem de raciocínio, temos de admitir que "essa ferida... (que) não sara nunca (mas) às vezes sara amanhã" é mais um símbolo bissêmico, com o sentido de "penas de amor", de... "coita de amor", evocando, por contigüidade de idéias, a ruptura do hímen e — quem sabe? — a crise da puberdade feminina, com o ciclo menstrual inerente, como parece insinuar, em parte, aquele "corpo andrógino".

"Andrógino" está, aliás, sobrecarregado de sugestões. É, por um lado, uma espécie de catalisador de todas as outras imagens esparsas pelo poema, com o sentido etimológico de "andrós" (homem, germe masculino) e "gyné" (mulher), em que o Poeta quis ver não apenas o significado usual de hermafroditismo, mas também o de ligação entre os dois sexos. Por outro lado, parece ser ele o identificador da crise púbere, em que o adolescente se encontra em situação fronteiriça no que

respeita ao sexo. Até a adolescência, como se sabe, os traços biotipológicos ainda não estão nitidamente nem definitivamente demarcados; são, em grande parte, comuns ao homem e à mulher, isto é, *andró* (s)-*ginos*.

De qualquer modo, o que nos parece indiscutível é que, em torno do núcleo "árvore", bivalente, giram as outras noções relacionadas com o amor e o erotismo.

Como é que versos aparentemente alógicos, incoerentes e absurdos pelo cruzamento de planos tão diversos, podem conter tantas sugestões, tanta irradiação emotiva? Por acaso? Nossa interpretação não pretende ser maliciosa nem tendenciosa. Procuramos expressar com absoluta honestidade as reações que nos provocou a sua leitura feita com simpatia e com emoção.

O poema é um poliedro: cada face reflete luz em direção diversa, mas o seu conjunto é de uma organicidade perfeita. O que nos dá impressão de amorfo, de inorgânico, de caótico e alógico é a apreciação superficial de apenas algumas faces da figura.

Será esse processo de Carlos Drummond de Andrade o que o leitor superficial ou desatento chama de trocadilho, de piadismo, de anedota? Será isso apenas um tumulto de palavras que se atropelam? Ou é isso... o mistério poético? o indefinível poético? o inefável poético?

Pelo que todos podemos descobrir na poesia de Carlos Drummond de Andrade, ficamos com a impressão certa e segura de que ela não é gratuita nem irresponsável nem esportiva.

Em "Os Bens e o sangue" (p. 473) regressamos novamente ao tema do tempo:

> Mais que todos deserdamos
> deste nosso oblíquo modo
> um menino inda não nado
> (e melhor não fora nado)
> que de nada lhe daremos
> sua parte de nonada
> e que nada, porém nada
> o há de ter desenganado. (474-475)

A associação é aqui tanto aliterada quanto paronomástica; mas um fio muito tênue de significação comum interliga os elementos da série que vamos analisar.

O poema é, de modo geral, pessimista, e o trecho que transcrevemos explora o niilismo evocado pelo indefinido *nada*, que o poeta repisa com variantes puramente fônicas, como se fosse um motivo musical desenvolvido. A nota musical persistente na orquestração destes versos seria o grupo silábico *na-da(o)*.

O sugeridor inicial é o próprio tema desenvolvido — *nada* —, evocador dos similares fônicos *nado*, n*onada*, desenga*nado*. Esse martelar das sílabas *na-da*(*o*) não é apenas trocadilho ou jogo irresponsável de palavras desconexas, mas um recurso de expressividade tal, que a idéia acaba por invadir-nos o espírito e nele fixar-se como se fosse uma cunha.

Pois é esta exatamente a intenção do poeta, que lamenta o destino de um patrimônio moral e material do clã familiar, dissipado pela inexperiência e pela inépcia dos herdeiros, herdeiros aqui personificados pelo "menino inda não nado", o "nosso filho de cem anos depois", menino que melhor fora não ter nascido — ("e melhor não fora nado") — menino tão inexperiente que não sabe viver "nem conhece(s) os bois pelos nomes tradicionais... filho pobre... inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais" (p. 479).

Esse descendente daquele clã familiar, patriarcal e pastoril não será o... *Fazendeiro do ar?* Dissipados os bens, perdidas as terras, nada, nada sobrou; ficou apenas o fazendeiro, e fazendeiro sem terra é fazendeiro do... ar.

À primeira vista insignificativos, os oito versos transcritos são, no entanto, um fio de Ariadne no labirinto subconsciente das reminiscências infantis do poeta, dos seus remorsos e desencantos, que inspiram e explicam inúmeras passagens da sua obra.

Por conseguinte, o que dá impressão de simples trocadilho ou pura assonância silábica, revela um mundo de confidências disfarçadas, de ânsias e desconsolos. (Ver o mesmo tema tratado de forma diversa em um dos mais esclarecedores poemas de Carlos Drummond de Andrade — "A Mesa" —, comentado a seguir, em que o autor põe em confronto o passado e o presente.)

Para completar estas considerações sobre "Os Bens e o sangue", focalizemos o conteúdo do último verso, na aparência uma rima interna e nada mais, quando, em realidade, é um signo de indício dos mais expressivos:

.....
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.
(p. 479)

Em *barro* o poeta denuncia a fragilidade da condição humana (o homem é pó, *é nada*) e em *sarro*, a amargura de reconhecer essa condição. *Sarro* é o resíduo amargo, é o símbolo daquela decadência que o poema recorda e historia. *Sarro* é cinza, é pó, é *nada*.

Como se vê, ainda aqui não se trata de artifício, não é fútil o jogo das palavras *nada-nado, barro-sarro*. A associação é, de fato, paronomástica, mas os termos materialmente evocados se entrelaçam também, e principalmente, pelo seu valor simbólico.

Em "A Mesa" (p. 492) aproveita-se apenas o segundo membro do paralelismo de "sua alma, sua palma", rifão popular:

Beber é pois tão sagrado
que só bebido meu mano
me desata seu queixume,
abrindo-me sua palma? (494)

Por que teria o poeta preferido *palma* e não *alma*, rompendo a estrutura de um sistema lógico? O lógico, o esperado seria:

me desata seu queixume
abrindo-me sua *alma*...

Entretanto, a rutura do sistema lógico — campo fértil de sugestões na poesia de Carlos Drummond de Andrade — dá ao verso muito maior expressividade. É que *palma* evoca também uma situação concreta, isto é, o gesto afável da mão espalmada, aberta, franca, que reaproxima, em confidências, dois irmãos sob a ação do álcool, dois irmãos que as circunstâncias parecem ter afastado, dois irmãos que já eram ou se tornaram, com a distância e o tempo, retraídos e estranhos.

Pois estes e os demais membros da família reúnem-se para uma ceia ou, pelo menos, para uma refeição festiva, confraternizando, enquanto o poeta, que é um deles, rememora o passa-

do, as cenas da infância, o ambiente familiar, o clima patriarcal em cotejo com o presente.

Mas já não são meninos:

> .....Meninos?
> Uns marmanjos cinqüentões,
> calvos, vividos, usados,
> mas resguardando no peito
> essa alvura de garoto,
> essa fuga para o mato,
> essa gula defendida
> e o desejo muito simples
> de pedir à mãe que cosa,
> mais do que a nossa camisa,
> nossa alma frouxa, rasgada... (493-494)

No 5.º verso, "alvura de garoto" está, evidentemente, em lugar de "candura de garoto". O poeta associou implicitamente termos da mesma esfera semântica: *candura* (haplologia de *candidura*), *brancura, alvura.* Sobre o molde metafórico vulgarizado "candura de...", com o sentido de pureza de sentimentos, porque o branco (candura é sinônimo perfeito de brancura e alvura) traz em si a idéia de "sem mancha", de imaculado, e o imaculado é puro — o poeta, para fugir ao clichê já embotado e gasto, renovou, reavivou a expressão, substituindo-lhe um dos membros por outro equivalente mas inesperado. A ênfase do verso resulta assim da rutura do sistema lógico: em vez do surrado "candura de garoto" empregou "alvura de garoto". O aparecimento do termo inesperado, substituindo o usual, ressalta-lhe o significado. A mesma coisa fez ele quando pôs *palma* em lugar de *alma,* rompendo ligações estereotipadas para realçar o sentido do termo gasto.

O processo é, portanto, de associação mas com rutura de sistema lógico, porque se desfaz um agrupamento usual, uma estrutura frasal rígida, substituindo-se-lhe uma das partes.

Por conseqüência, convém frisar que não foi o propósito de ser inocuamente original que levou o poeta a essas alterações da frase-feita, pois é extraordinária a expressividade das imagens renovadas "abrindo-me sua *palma*" e "*alvura* de garoto".

Mais adiante, no mesmo trecho citado, pode-se notar o vigor da expressão "alma... rasgada", mais contundente, mais

penetrante do que seria se, em lugar do inédito "rasgada", se empregasse qualquer adjetivo usual como ferida, magoada, triste. *Rasgada* tornou real, concreta, uma idéia abstrata, e a dor física relembrada assalta-nos o espírito com maior violência.

Ora, se nos dois exemplos anteriores, a associação se fez em parte com elementos de fora do poema, aqui o adjetivo *rasgada* é sugerido por situação criada no próprio texto. A idéia de *coser* ("pedir à mãe que cosa...") leva à de *rasgar*.

Podemos agora esquematizar as três séries comentadas.

Primeira:

a (candura, sugeridor implícito)→ b (brancura, sugerido implícito)→ B (alvura)

Segunda:

a (sua alma, sua palma)→ B (palma)

Terceira:

A (que cosa)→ B (camisa [rasgada])→ B^1 (alma rasgada)

Às vezes o processo dá a impressão de artificioso, por muito fácil, visto que os elementos são apenas homófonos:

Estais juntos nesta mesa
de madeira mais de *lei*
que qualquer lei da república. (*A Mesa,* 502)

ou parônimos:

quem se *apagou*? quem *pagou*
a pena deste trabalho? (idem, 501)

ou agrupados pela identidade etimológica:

quem tem *auréola?* quem não

a tem, pois que, sendo de *ouro,*
cuida logo em reparti-la... (501)

O último verso, porém, amplia a esfera da associação: *ouro*, que lembra riqueza, leva ao correlato "reparti-la" (repartir riqueza). Mas o pronome oblíquo (*-la*) refere-se a *auréola,* coroa de bondade, símbolo da dedicação maternal, riquezas do coração de mãe. E é esta riqueza que toda mãe cuida logo em repartir com os filhos.

Em diagrama:

A (auréola)→ B (ouro, cognato de auréola)→ b (riqueza, implícito em ouro)→ B^1 (reparti-la)

Cremos que esse mesmo termo (auréola) vai evocar, à distância, "brilho dos serafins" (onze versos abaixo) e "quem é toda luz e é branca", passando por estágios intermediários. Transcrevamos todo o trecho em que o raciocínio do poeta funciona como lançadeira. É a parte final de uma peça bastante longa:

Oh que ceia mais celeste
e que gozo mais do chão!
Quem preparou? que inconteste
vocação de sacrifício
pôs a mesa, teve os filhos?
Quem se apagou? quem pagou
a pena deste trabalho?
quem foi a mão invisível
que traçou este arabesco
de flor em torno ao pudim,
como se traça uma auréola?
quem tem auréola? quem não
a tem, pois que, sendo de ouro,
cuida logo em reparti-la,
e se pensa melhor faz?
quem senta do lado esquerdo,
assim curvada? que branca,
mas que branca mais que branca.
tarja de cabelos brancos
retira a cor das laranjas,
anula o pó do café,
cassa o brilho aos serafins?

quem é toda luz e é branca?
Decerto não pressentias
como o branco pode ser
uma tinta mais diversa
da mesma brancura... Alvura
elaborada na ausência
de ti, mas ficou perfeita,
concreta, fria, lunar. (501)

Esse "quem" repetido refere-se à mãe, que "traçou este arabesco / de flor em torno ao pudim, / como se traça uma auréola". A seguir, na interrogação "quem tem auréola?", o poeta atribui a este vocábulo sentido simbólico e duplo, como vimos. Uma das suas ondas semânticas irradia-se em direção a "tarja de cabelos brancos" com os seus conseqüentes cromáticos similares, isto é, a série de adjetivos brancos, branca, alvura, candura.

A idéia-núcleo de todo o trecho é "alvura", referente aos cabelos brancos da mãe, cabelos brancos que são a sua auréola de bondade e de sacrifício, símbolo da sua dedicação, alvura tão acentuada e pura, que "cassa o brilho aos serafins".

À volta desse tema circulam outros, entrelaçados. Quando o poeta indaga, entre surpreso e contente, quem preparou a "ceia celeste", está, conscientemente ou não, iniciando a série de associações futuras, pois é o termo "celeste" que, lembrando céu, lembra *serafins, auréola* (do pudim e dos cabelos brancos) e *luz* ("quem é toda luz e é branca?"). Em *cabelos brancos* concentra-se a emoção mais intensa porque mais evocadora.

Poderíamos esquematizar o cruzamento, partindo do sugeridor principal "ceia *celeste*", de que se irradiam os demais:

A (ceia *celeste*)
- B (auréola)→ B (ouro)→ b (riqueza)→ B^1 reparti-la)
- B (auréola, símbolo de bondade e dedicação: cabelos brancos da mãe)
- B (auréola, isto é, tarja de cabelos brancos, pois que as duas palavras são quase sinônimas)→ B^1 (brilho do serafins)→ B^2 (toda luz)→ B^3 (e é branca)→ B^4 (brancura)→ → B^5 (alvura lunar)

Que tessitura magnífica é a desses versos! Nem uma só palavra demasiada, descabida ou artificiosa. O agrupamento delas parece ter sido meticulosamente estudado e desenvolvido. Parece apenas, porque a construção é espontânea, viva, eficaz. Ela brota com a própria emoção do poeta, que recria, com o expressá-lo em linguagem organizada, o impacto emotivo que lhe tumultuou o espírito.

.....

Vejamos as surpresas que nos apresenta o encadeamento bastante longo e com vários centros temáticos de "Cantiga de enganar" (p. 430):

O mundo não vale o mundo,
meu bem.
Eu plantei um pé de sono,
brotaram vinte roseiras.
Se me cortei nelas todas
e se todas se tingiram
de um vago sangue jorrado
ao capricho dos espinhos,
não foi culpa de ninguém.
O mundo,
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.
Há muito aprendi a rir,
de quê? de mim? ou de nada?
O mundo, valer não vale,
Tal como sombra no vale,
a vida baixa... e se sobe
algum som deste declive,
não é grito de pastor
convocando seu rebanho.
Não é flauta, não é canto
de amoroso desencanto. (430)

A transcrição é extensa, porém necessária para que se possam notar as diferentes séries de encadeamento semântico.

Logo na primeira linha, o verbo *vale* provoca o enxame de idéias afins que se espalham por todo o trecho. Repetido

com variantes — "O mundo, valer não vale" —, segue-se-lhe o parônimo *vale,* sem que o raciocínio necessariamente o exija, a não ser com o propósito freqüente de introduzir-se outra fonte de sugestões.

Deste *vale,* substantivo, irradiam-se, em duas direções, palavras correlatas de duas esferas semânticas. Numa, os acidentes físicos do vale, que é uma depressão entre montes: "a vida *baixa*... e se *sobe* algum som deste *declive*", pois as encostas de um vale evocam-nos as idéias de *descer, subir, declive;* noutra, os elementos da paisagem bucólica e... arcádica, associados a *vale* (e montes) pela história literária: *pastor, rebanho, flauta, canto.*

Fechando o círculo temático, vem "amoroso desencanto", certamente introduzido por assonância com *canto.*

Paralelamente a esse grupo bimembre (os dois planos semântico traçados por *vale*), ou encaixado nele, decorre "Eu plantei um pé de sono" (2.º verso), que, por sua vez, inicia outra cadeia: *pé* (de sono, de roseira), *roseiras, cortei, tingiram, sangue jorrado, espinhos.*

Figurando em diagrama, poderemos sentir mais claramente os três tipos de correlação. O primeiro grupo, como já assinalamos, bifurca-se:

A (o mundo não vale)→
- B (vale, depressão entre montes)→ B^1 (baixa)→ B^2 (sobe)→ B^3 (declive)
- B (vale, paisagem poetizada pelo classicismo)→ B^1 (pastor)→ B^2 (rebanho)→ B^3 (flauta)→ B^4 (canto)→ B^5 (desencanto)

ao passo que o segundo se mantém unitário e é mais extenso:

A (o mundo não vale)→ b (vale, depressão entre montes: implícito nesta série)→ B (plantei, sugerido por vale, terra geralmente fértil, área de *plantação*)→ B^1 (pé de sono)→ b^2 (pé de roseira)→ B^2 (roseiras)→ B^3 (cortei)→ B^4 (tingiram [de sangue])→ B^5 (sangue jorrado)→ B^6 (espinhos)

É, como se vê, a mais longa das séries que vimos comentando. Além disso, em virtude de terem as três cadeias um sugeridor inicial comum — "O mundo não vale..." —, é possível fundi-las numa só, trimembre ou... tridente:

$$\text{A (o mundo não vale)} \rightarrow \begin{cases} \text{B (vale) ... } B^5 \text{ (declive)} \\ \text{B (pastor) . } B^3 \text{ (desencantos)} \\ \text{B (vale) ... } B^6 \text{ (espinhos)} \end{cases}$$

.....

In *Esfinge clara.*
Rio de Janeiro, São José, 1955
(Alterações feitas pelo autor).

O Tempo Elidido

Waltensir Dutra

NA POESIA de Carlos Drummond de Andrade o tempo se apresenta sob três formas: (a) a recordação linear, cronológica, em sua manifestação mais direta, como simples lembrança ou evocação; (b) o tempo presente, o momento atual, expresso de modo objetivo, por vezes comparado com o passado, mas dele inteiramente distinto, sem qualquer coexistência, ambos temporalmente bem delimitados, sem recuo ou projeção; (c) o tempo que à falta de melhor denominação poderíamos chamar de "tempo composto" em que o passado é projetado no presente ou o presente recuado até o passado numa combinação de planos cuja identidade se torna imprecisa embora não desapareça totalmente — o tempo unidimensional em que passado, presente e futuro perdem seus contornos nítidos, fundindo-se na intemporalidade.

As duas primeiras manifestações do tempo ocorrem desde a fase inicial da poesia de Drummond, impressionista e descritiva, mais ou menos direta, sem planos. No contexto dessa fase inicial, o tempo nada mais faz do que obedecer à tendência geral de revelação e reconhecimento do mundo. Da recordação em sua forma (a) acima encontramos exemplos, entre outros em (Infância", "Iniciação amorosa", e no famoso "Confidência do itabirano", este último já com elementos de subjetivação ausentes dos dois primeiros, e no qual o presente e passado surgem sem se confundirem: "Tive ouro, tive gado, tive fazen-

das / Hoje, sou funcionário público". A existência do tempo presente nessa primeira fase de Drummond é bem evidente: basta ler "Mãos dadas", onde há versos como estes: "Também não cantarei o mundo futuro", "O presente é tão grande, não nos afastemos". "O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / a vida presente". É claro que essa afirmação pode ter ainda um valor ético, representar uma tomada de posição ideológica —o que de forma alguma invalida a sua projeção meramente temporal. Até *José,* CDA é um poeta voltado para o que acontece, sem que isso porém lhe impeça as "lembranças que escorrem" (*Sentimento do mundo*), não enriquecidas pela interpretação ou recriação, sem uma correlação com outras lembranças, com outro tempo, cronologicamente posterior.

É a terceira fase que nos interessa particularmente, pelo seu maior conteúdo poético, pela sua maior riqueza psicológica, pelos detalhes estilísticos.

Essa subjetivação das lembranças, que levaria à superação da distância temporal, praticamente se inicia em "Confidência do itabirano", quando pela primeira vez a lembrança, a "fotografia na parede", dói; manifesta-se também em "Tristeza do Império", quando os conselheiros sonham com a futura libertação dos instintos, numa superposição do passado e do futuro por alguém que o conhece. São quadros breves que se gravaram na mente do poeta, é o cristal que não se partiu — o tempo que se dá em fragmentos, como em "Assalto", é "o rosto judaico / na estampa, talvez".

O poeta descobre que [...] ambos — o poeta ou narrador — e é capaz de tirar dessa onisciência um efeito poético. "Os mortos de sobrecasaca" (onde rebenta do álbum de fotografias um soluço de vida) pode ser considerado como uma subjetivação da recordação.

Onde o processo adquire realmente consistência é a partir de *José.* No "Edifício Esplendor", III, a lembrança está inteiramente afastada do fotográfico, por assim dizer — o próprio poeta confessa "não me lembro", em contraste com a precisão dos detalhes de "Infância", por exemplo. O que ele recorda ou recria é antes um estado de espírito, portanto, do que fatos ou situações concretas. Em "Os Rostos imóveis", vamos encontrar essa afirmação expressa de intemporalidade: "O tempo nele entra e sai sem conta". O tempo já vai deixando de ser um elemento apenas cronológico, adquire um valor temático explí-

cito. Deixa de ser *pretexto* para ser *tema,* deixa de ser *assunto* para ser *fundo,* adquirindo até mesmo um valor qualificativo, como os "peixes cegos do tempo" do último verso de "Noturno oprimido".

Em *A Rosa do povo* a "Procura da poesia" surge como uma forma negativa do tempo:

> Não recomponhas
> tua sepultada e merencória infância.
> Não osciles entre o espelho e a
> memória em dissipação.

Não recomponhas a infância — poderemos entender: não tomes a infância como assunto, não te sirvas da recordação da infância para assunto da poesia. Não espelhar aquilo que mal recordas — "que se dissipou, não era poesia. Que se partiu, cristal não era". O tempo não se dissipou nem se partiu, esse o verdadeiro objetivo da poesia — unidimensional, intemporal, sem passado, presente, nem futuro, ou melhor, sem distinção entre passado, presente e futuro, embora conservando a vivência de cada uma dessas divisões temporais.

Esse tempo se manifesta em toda a sua plenitude principalmente em "A Rosa do povo", ligado ao bloco temático Itabira-família-infância, como é natural. É a Infância de "Nos áureos tempos", não como uma descrição, mas como "matéria fosca", que se filtra através de um "espaço reaberto", quase um tempo reencontrado.

> Dentro de mim, bem no fundo,
> há reservas colossais de tempo,
> futuro, pós-futuro, pretérito,

tal como afirmara, pouco antes, que "durmo agora, recomeço ontem" ("Idade madura"). Pode então ver tudo o que não presenciou, como no poema "Como um presente" onde vê o pai pequeno, já não sabe se a vida é ou foi ("Versos à boca da noite"), se é o passado ou o presente: "Há muito suspeitei o velho em mim", há muito o futuro já vivia nele, numa reserva colossal de tempo. Pode ver ainda antepassados mais remotos, como em "Os Bens e o sangue" e pode fazer com que esses

antepassados o vejam, "Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois", "o poeta de uma poesia que se furta e se expande".

A superposição do tempo foi, neste exemplo, impessoal: o poeta, como narrador, se transfere para seus antepassados, dando-lhes a onisciência temporal, o que não ocorre em outros poemas.

Por vezes a personalidade passada e a presente se conjugam numa manifestação única, como no "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin:

> era preciso que um antigo rapaz de vinte anos
> preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso,
> [dispersos no tempo,
> viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse
> para dizer-te alguma coisa, sobcolor de poema.

Neste caso, o homem maduro, e o rapaz de vinte anos escrevem em conjunto o canto a Chaplin. O passado e o presente se conjugam e completam: o poeta, homem maduro, recua no tempo para encontrar o antigo rapaz de vinte anos, sem que nenhum deles perca a sua individualidade ou a vivência. Toda a carga expressiva do verso recai sobre o adjetivo "antigo", de tal modo que ele é transformado num único sintagma: "antigo rapaz de vinte anos". E é exatamente ele que vai dar ao verso a sua bitemporalidade, a coexistência entre passado e presente. É ele que dá ao narrador-poeta a capacidade de ser ao mesmo tempo homem maduro e rapaz de vinte anos. É a "confusão entre manhã e tarde, ja sem dor, / porque o tempo não mais se divide em seções: o tempo / elidido, domado."

In *Correio da Manhã.*
Rio de Janeiro, 16 set. 1961.

Drummond, Dentro e Fora do Tempo

Fábio Lucas

Desde o nosso primeiro contato com a obra de Carlos Drummond de Andrade, temos tentado algumas pesquisas, que ficaram interrompidas e não vieram a lume, por nos ter faltado ocasião e oportunidade para isso.

De início, pendemos para a voz coletiva que se entreouvia no discurso lírico do poeta; depois nos convencemos de que as indagações subjetivas faziam parte de uma grande rede de captação do universo e que os diferentes aspectos da obra de Carlos Drummond de Andrade constituem níveis de aproximação de dois problemas básicos: a) quem sou eu? b) qual a minha posição diante do cosmo?

Elevadas perquirições que não esgotam o significado da poesia drummondiana, nem encerram todo o seu triunfo verbal. É que o poeta não despreza a "opinião dos mortais" e utiliza os elementos do cotidiano como um desafio a clamar por uma resposta ao nível da expressão artística. Será pela aglutinação dos numerosos planos que poderemos ligar os extremos significantes da obra. Se, de um lado, o mundo exterior pode ser agredido por palavras

> O poeta
> declina de toda responsabilidade
> na marcha do mundo capitalista
> e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas

promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme. ("Nosso Tempo") — de outro lado o poeta instaura a solidão nada radical:

Mas eu sigo, cada vez menos solitário,
em ruas extremamente dispersas ("Idade Madura"); ou, ainda:

Viajar é notícia
de que ficamos sós à hora de nascer? ("Elegia transitiva").

O mesmo jogo de antagonismo nos incita à visão unificadora quando, ao final intensamente dramático de "O Par libertado" —

Em deserto nos vemos e sorrimos
imperceptivelmente
imóveis
imêmores
imantados
pelo aço do silêncio em nós cravado. — nos recordamos

destes dois versos admiráveis de síntese da interação estrutural:

Fica sempre uma franja de vida
onde se sentam dois homens. ("Passagem de ano")

Não nos satisfaz, ainda hoje, a crítica que procura apenas na obra de Carlos Drummond de Andrade a equação insolúvel da existência humana, apresentada diante de uma consciência em movimento criador. É que tal projeção do poeta o esvazia de historicidade.

Ora, todos nós sabemos como é do gosto do poeta a glosa dos fatos do dia. É o que se nota em toda a sua produção em prosa e em verso. "O Poder ultrajovem" (Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972) constitui testemunho eloqüente. Mesmo se repararmos os "Contos de aprendiz" (Rio de Janeiro, Ed. do

Autor, 1963), verificaremos o envolvimento do vivido em torno da matéria criada. Em alguns contos, os acidentes são tão vivos e pertinentes que parecem casos acontecidos, conteúdo de crônica ou de memórias.

Isso, considerando a prosa, sempre mais afeita à ação da ideologia. Mas também a poesia — território dos mitos — está gravada pelos instantes e pelas circunstâncias, impregnada de objetos do cotidiano. Drummond se tem distinguido por um poeta que faz dos momentos efêmeros marcos de significação prolongada, que transforma o banal de todos os dias em formas concisas de essência duradoura. O sagrado e o profano, o eterno e o transitório nele estão de tal forma entrelaçados que atribuir prioridade ou hegemonia a um deles será fraudar a obra de um dos termos de sua síntese. Como diz o poeta, num dos seus incontáveis jogos antitéticos: "fica sempre um pouco de tudo" ("Resíduo"). Cada contato do artista com o mundo significa uma decisão criadora, militância que se dá em espetáculo.

Convém, finalmente, assinalar que, em Drummond, há várias dimensões do tempo. A primeira o faz depósito, no qual o poeta, escafrandro, mergulha voluntariamente em busca da reconstrução de si mesmo. Chamemos a tal subsolo de *infra-tempo*. Lugar onde adormecem as sensações, vertente do sentimento do mundo, convívio com o exterior moldável ou adverso. O poeta, aí, manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas Gerais — conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo.

Por isso é que as idéias de Carlos Drummond de Andrade não são devoradas pelo esquecimento. Antes, recebem uma luminosidade dúplice: a que vem da intensidade do movimento do conhecimento (a poesia intensifica a realidade) e a que decorre das sensações passadas, do conhecimento anterior, da memória intelectual.

A memória, sim, para Carlos Drummond de Andrade é total, um estado de unidade completa, reunindo retrospecções e projetos. Memória afetiva, cenário cruzado de reminiscências inesgotáveis e de imagens proféticas. Tudo o que afeta o passado e o futuro da sociedade tem ressonâncias amplificadas na alma do poeta. Daí ser legítimo observar que, se o eu do poeta é sempre o resultado de uma escolha e de uma criação atual, não deixa de ser também uma redescoberta, na medida em que o passado pesa tanto como o presente na decisão criadora.

O mesmo *infratempo* pode trazer dentro de si o questionamento do eu a transitar para o questionamento mais abrangente: que é o homem? O eu se transforma numa corrente de perguntas infinitas: "e em nosso museu desapropriado a angústia passeia / altas perguntas sem contestação." ("Elegia transitiva").

O segundo tempo é o das coisas perecíveis e o dos acontecimentos fugazes. Contrapõe-se às investigações dos atributos invariáveis da espécie, o cerco metafísico da equação insolúvel do ser que caminha para a morte. Daí a temporalidade das coisas e dos eventos, imerso na categoria histórica:

> O tempo do saber que alguns erros caíram, e a raiz
> da vida ficou mais forte, e os naufrágios
> não cortaram essa ligação subterrânea entre homens e coisas ("Os Últimos dias").

Diremos dessa simplesmente a *dimensão temporal,* que nos permite anotar: Drummond é o poeta do nosso tempo. Pois falamos por meio dele, através dele, nos reconhecemos nele, ao mesmo tempo em que ele fala de nós, procura gravar no instante que passa, nos objetos envolventes (circundantes) o som e o sentido de sua visão trágico-satírica. No fundo, desafio e afronta. censura e riso. Dá-se um jogo poeta x mundo, feito de alianças e oposições. O poeta recebe o mundo e o devolve, ou cria, isto é, acrescenta-se ao mundo, impondo um falar novo. Nomeia, a seu modo, os mistérios da vida e da morte. Permuta frenética. O poeta se mistura à luta da vida, torna-se militante. Enquanto no *infratempo* o poeta privilegia o passado, na *dimensão temporal* dá ênfase ao presente e ao futuro.

Curioso como Drummond, às vezes argumento da vanguarda (a vanguarda, prova-o a Sociologia da Literatura, é um fenômeno romântico e burguês, ligado ao mercado que se tem de conquistar, em oposição às benesses do Príncipe, peremptas, não deixa de mobilizar os valores da boa tradição: "Em meio à mocidade geral", — diz ele — "que pensa estar inaugurando o mundo quando apenas o repete numa edição nem sempre isenta de erros tipográficos e mentais, é preciso que haja alguém para alongar os olhos até as formas caducas e evocá-las, para que não se dissolvam de todo como se jamais houvessem existido." ("Adeus, Elixir de Nogueira", em *O Poder ultrajovem,* p. 134).

O futuro? *Outros homens, em outras casas, / continuarão a mesma certeza.* ("Telegrama de Moscou".)

Haverá o *tempo interior,* dimensão da consciência; e sonho, que resta, de viver, como ficou assinalado no início. A consciência amplia, reorganiza, redistribui os eventos, monta imagens e objetos expressivos, extraindo deles nova irradiação. Há, em "Contos de aprendiz", um conto-depoimento — "Um escritor nasce e morre" — em que os nomes de lugares se tornam ponto-de-apoio da memória afetiva e o escritor sente o próprio nascimento: "A aula era de geografia, e a professora traçava no quadro-negro nomes de países distantes. As cidades vinham surgindo na ponte dos nomes, e Paris era uma torre ao lado de uma ponte e de um rio, a Inglaterra não se enxergava bem no nevoeiro, um esquimó, um condor surgiam misteriosamente, trazendo países inteiros. Então, nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever."

Contemplemos, por fim, o *transtempo,* quando o poeta redimensiona o universo e procura atingir situações limites, extremos sem fronteira: dá-se a verbalização do transcendente. O desafio das coisas terrenas é aceito com uma etiqueta de recusa: O mundo não tem sentido ("Cantiga de enganar"). E a trajetória do indivíduo se transforma, às vezes, em sombra que se faz ausente:

E é sempre no meu sempre a mesma ausência ("O Enterrado vivo").

A audácia verbal do poeta vai até o ponto de significar, aqui e ali, a teoria dos limites e a todo momento há uma aproximação do absoluto:

Lá onde não chegou minha ironia
entre ídolos de rosto carregado
ficaste explicação da minha vida
("Versos à boca da noite".)

Assistimos à dilatação do tempo além do tempo. *Para sempre e um dia* ("O Poeta escolhe seu túmulo"), dirá o poeta. O movimento da imaginação criadora percorre espaço que vai da ausência até o sonho, intermediado por passagens de renascimento da força humana. O poeta valoriza as pontas do mistério rebelde à razão. Se, de um lado, temos:

E o esquecimento ainda é memória ("Permanência"), de outro lado, a realidade do criador ultrapassa o mundo sem sentido:

> Sonhei que o sonho existia
> não dentro, fora de nós. ("Sonho de um sonho")

Podemos assinalar, além da exploração dos mecanismos da "Máquina do mundo", uma vida espectral em Carlos Drummond de Andrade, a visita costumeira de um fantasma soturno, encarnação do medo, herança, reminiscências do conhecimento mágico da zona rural mineira.

Eis uma pesquisa ainda por fazer: a materialização desse agente estranho na obra do escritor. O primeiro impulso nos leva ao conto fantástico "Flor, telefone, moça". Mas a poesia de todos os tempos de Drummond está associada a uma aparição incorpórea, espectral:

> Uma sombra veio vindo,
> veio vindo, me abraçou. ("Cantiga do viúvo")

Em "Perguntas", vamos encontrar um diálogo do poeta com uma sombra:

> Numa incerta hora fria
> perguntei ao fantasma
> que força nos prendia, etc.

Por vezes, tal vulto se apresenta sob a forma do Demônio, como em "O Diabo na escada": Travando o caminho em breu, a coisa imóvel na escada. O campo semântico já vai-se formando com as poucas citações que fizemos: "sombra", "perguntas", "hora fria", "fantasma", "Diabo", "caminho em breu", "coisa imóvel", "me abraçou". Vamos sentindo a união de idéias que trazem o desconhecido, o medo (favorecido pelos lugares ermos ou escuros), o indecifrável. Uma investigação estilística seria especialmente fecunda se exercida sobre o texto de "Terrores", poema de *Boitempo*, onde esse clima alucinatório recebe expressiva tradução. O poeta mobilizou uma variedade de mitos interioranos, explorando um veio afortunado (território abundan-

temente trabalhado por Guimarães Rosa, que já mereceu estudos específicos).

Muitas são, portanto, as formas adotadas por Carlos Drummond de Andrade para libertar-se do aprisionamento, que o marca bastante, às coisas terrenas e aos acontecimentos do dia. Sublima o passado, milita o presente e questiona o futuro, montando uma constelação de sínteses expressivas que se transformaram na manifestação lírica do nosso tempo.

Ao poeta devemos a revelação de variáveis mundos. Ele os condensou em metáforas. E nós as adotamos — atalhos — porque a vida é curta. Salve o poeta!

In *Minas Gerais* (Sup. lit.).
Belo Horizonte, 31 out. 1972.

Drummond, Mestre de Coisas

Haroldo de Campos

Não por coincidência, no ano em que completa seus sessenta anos, Carlos Drummond de Andrade dá-nos dois novos livros: *Lição de coisas*, coletânea de seus poemas mais recentes, edição J. Olímpio; *Antologia poética*, uma seleção de sua poesia até agora, segundo uma clarificadora seqüência, que não é cronológica nem fásica, mas antes vetoriada por certas ocasiões temático-formais, e na qual se compilam, inclusive, alguns inéditos (Ed. do Autor). Dizemos não por coincidência, porque Drummond é antes de mais nada um *maker*, um "inventor" (nele "tudo é palavra", já observou Décio Pignatari),[1] e, por isso mesmo, há nele essa capacidade rara de transferir mesmo as efemérides mais íntimas para o horizonte do fazer, de celebrá-la então não em "festa", mas em criação, na "luta corpo-a-corpo com a palavra", que deve ser, aliás, em poetas como ele, o secreto exercício para a perene juventude do espírito.

Não sabemos como os eternos custódios do bom-tom formal e os adversários empedernidos de toda poesia de aventura criativa — gente que tem do "humano" uma noção esquemática

[1] "Situação atual da poesia no Brasil" (tese-relatório para o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, 1961), revista *Invenção*, n.º 1, S. Paulo, 1962 e *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, edição da FFCL de Assis, S. Paulo, 1963.

e pouco lisonjeira — não sabemos como vão fazer para "eludir e despistar", mas o fato é que o último livro de CDA é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda, perante a qual já se situaram, cada um por seu turno, com menor ou maior radicalidade, episódica ou definitivamente, poetas como Manuel Bandeira, Cassiano Ricard, Edgard Braga. Referimo-nos especificamente às questões levantadas pelo movimento de poesia concreta e às suas demandas em prol de uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea, às quais CDA, sobre a omissão cômoda de muitos, soube enfrentar e replicar em termos de alta e personalíssima criação.

Com isto não se está querendo fazer qualquer miúda reivindicação de possíveis áreas de influência ou contágio, pois antes, no caso, se poderia argumentar que, ao contrário, foi a poesia concreta que assumiu as conseqüências de certa linha da poemática drummondiana (aquela que o crítico Oliveira Bastos rastreou, à maneira de um "continuum formal", de Oswald a Drummond e deste a João Cabral, num artigo publicado no dealbar do movimento).[2] De fato, para só dar uma amostra, um poema como "No meio do caminho", do livro de estréia de CDA (*Alguma poesia*, 1930), composição que se tornou emblemática não só de sua poesia mas de toda uma fase heróica de nosso modernismo, pode ser visto — e é assim que o vêem os poetas concretos — como uma verdadeira "concreção" lingüística, pois se utiliza de uma escandalosa técnica de repetições (e uma extrema redundância, como adverte Max Bense, já se pode constituir, por sua originalidade, em informação estética), para fazer dela o suporte tautológico no qual se engasta, como uma pérola na sua madrepérola, a emoção-surpresa ("Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas".) De outro lado, a ninguém, a não ser por má-fé, ocorreria falar em tráfico de influências ao considerar o diálogo do octogenário Stravinsky com os jovens compositores de vanguarda, Boulez e Stockhausen, por exemplo.[3]

[2] "Esquema, poesia e processo", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1-1-56.

[3] Documento desse diálogo é, por exemplo, a apresentação de Pierre Boulez para o disco "La Conjonction Strawinsky / Webern" (Vega C 30 A 120), concertos do "Domaine Musical" (1957).

Trata-se, sobretudo, de uma atitude crítica do criador responsável perante o devir de sua arte, de um referir-se e datar-se incessante frente a novas circunstâncias que permitem engendrar no passado um presente e desgarrar deste um futuro, atitude objetiva e impessoal, que, por isso mesmo, admitirá não influências, mas confluências e pontos-de-encontro, sem prejuízo da autonomia das opções individuais.

Drummond, em *Lição de coisas*, reencontra as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22, e retraça — retomando-o — o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassizante de *Claro enigma* (1951).[4] Pois o Drummond que decifrara (ou cifrara) o "pequeno mistério gramatical" de "Áporo", poeta da perquirição ontológica sobre o próprio poema; o Drummond que emprestara a "gravata chamejante" de Neruda e saudara Maiakóvski, que quisera ver seu poema "atravessado pelo povo", o Drummond participante de "Nosso tempo" (*A Rosa do povo*, 1943-45), capaz de aparar o "élan" tribunício no gume acerado da ironia ou da derrisão, de repente (e não por acaso nas circunvoluções de "guerra fria" do segundo pós-guerra) começou a entediar-se dos acontecimentos. *"Les événements m'ennuient"*, Valéry, é a significativa epígrafe de *Claro enigma*. E ei-lo a praticar esse tédio alienante, reescrevendo em soneto ("Legado") o seu "No meio do caminho tinha uma pedra", que virou "uma pedra que havia em meio do caminho", em polida e castiça chave-de-ouro. Isto para nos demonstrar, talvez — como se fosse possível prestar tributo à tradição viva senão pela criação viva — sua mestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma "tradição". Esta pausa, certamente o afélio de seu itinerário poético, compreensível numa quadra em que, sociologicamente, o País entrava em compasso de espera e, esteticamente, nossa poesia andava atacada da nostalgia da "restauração"; em que o modernismo era dado como um ciclo encerrado e "modernista" passava a ser uma caracterização depreciativa; em que se tomava *forma* por forma e um Oswald — esse incansável inventor de novas formas — era acusado de ter praticado uma poesia (e uma prosa) sem preocupações formais...; esta pausa

[4] Retomamos aqui o fio de uma análise iniciada por Pignatari na tese-relatório citada.

— não fosse Drummond quem é — revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como a tomada de impulso (premeditada ou não, pouco importa) para um novo arranque qualitativo. Tudo isto sem embargo de que, no próprio *Claro enigma*, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretexto para memoráveis excursos de dicção — exercícios que um Pound faria, mais coerentemente, via tradução — dentre os quais não pode ficar sem menção o "A Máquina do mundo", ensaio de poesia metafísica (quem sabe até de secreta teodicéia laica), no qual se recorta o perfil dantesco.

Agora, nesta *Lição de coisas* (agora? já antes, num poema como "A um hotel em demolição", de *A Vida passada a limpo*, 1959), CDA atira mais uma vez para diante o marco miliário de sua poesia e, com ele, o da poesia brasileira. Nesta *Lição de coisas*, se não há o *"parti pris des choses"* de Pange (que Sartre entendeu como um afã de *"minéraliser les hommes"*, mas que Robbe-Grillet, com mais propriedade, vê como uma *"anthropomorphisation des choses"*),[5] se não há atitude lucreciana de redescoberta das coisas da natureza em termos humanos que preside o roteiro do poeta francês, há porém (e nisto se parecem) a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo — emoção, paisagem, ser, revolta — na suprema instância da coisa-palavra. Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida. Não que estas perquirições surgissem só hoje em Drummond. Provariam o contrário peças como "Canto esponjoso" (*Novos poemas*, 1946-47):

> Valvas, curvos pensamentos, matrizes da luz
> azul
> completa
> sobre formas constituídas,

[5] Sartre, "L'homme et les choses", *Situations I*; a afirmação de Robbe-Grillet foi feita em conferência pronunciada em 14-9-62 na FFCL da USP, em resposta a uma questão que lhe propusemos.

ou aquele poema de 1957, jamais republicado, dedicado ao edifício do MAM do Rio de Janeiro, onde aparece:

> Uma concreção
> do mistério prístino
> feito matemática,

e onde a sigla MAM é projetada no branco da página, como uma constelação móvel. Mas sim que, em *Lição de coisas*, elas se intensificam e se radicalizam. Desde logo, em poemas como "Terras", "O Sátiro", há uma reconsideração da poesia-minuto de Oswald e um reencontro com peças como "Cidadezinha qualquer" e "Anedota búlgara" da CDA estreante. Aliás, a linguagem reduzida é programática de toda uma grande linha do poeta, para a qual valeria o remate crítico do "Poema-orelha" (*Poemas*, 1959): "e a poesia mais rica é um sinal de menos".[6] Sobretudo, neste livro dos sessenta anos, o poeta reassume sua constante dialética mais autêntica (o seu "projeto" como formulou Décio Pignatari), fazendo, concomitantemente, poesia de reflexão crítica e poesia de participação, ou, como nos agradaria dizer, *poesia-poesia* e *poesia-para*. Os acontecimentos voltaram a "ofendê-lo" (é o que se lê na introdução do livro) e, sob o impacto deles, dissolveu-se feito uma bruma o *ennui* absenteísta de *Claro enigma*. A reabertura à "matéria do presente", aos novos conteúdos do presente problemático e contundente, significou mais uma vez, neste poeta paradigmal, a insatisfação com o repertório formal fixado pela tradição e, pois, uma reabertura recíproca às novas formas provocadas por esse presente. Nisto sua poesia é isomórfica do seu sentimento do mundo. Exemplo da primeira linha (*poesia-poesia*) é o admirável "Isso é aquilo", poema-dicionário dos acasos da composição, a girar sobre si mesmo num eixo mallarmaico, sem dúvida alguma um dos pontos mais altos da atual poesia brasileira (não será talvez fortuito registrar que o germe deste poema já parece estar em "Os Materiais da

[6] Esta poesia com sinal de menos, esta poesia reduzida a essencialidade de seu processo de signos, vinha aliás sendo perseguida também de maneira programática (porém ainda mais radical) pela poesia concreta. Não é à toa que a série de poemas-partitura de Augusto de Campos, escrita em 1953 sob a inspiração da "melodia de timbre" de Webern, se intitulava "Poetamenos" (publicada em "Noigandres", n.º 2, 1955).

vida", de *A Vida passada a limpo*). Na mesma vertente, "Massacre" e "F". Exemplo da segunda (*poesia-para*) é "A Bomba", poema visual, que se monta aparentemente arbitrário, como se os sintagmas que o formam fossem combinados por um computador eletrônico ao qual se ministrasse um programa operacional (experiência nesse sentido, e não por coincidência usando, entre outros, excertos de um texto sobre a explosão de Hiroxima, foi realizada recentemente em Milão pelo "nuovissimo" Nanni Balestrini, redundando num curioso fragmento, de atmosfera quase surreal, "Tape Mark 1").[7] A "Bomba" drummondiana, porém, sobre a primeira impressão de gratuidade e sobre o que haveria eventualmente de fácil nessa pré-fabricação em série de paralogismos, consegue afinal impor um contexto coerente e envolvente, de revolta contra a corrida bélica e de fé no humanismo pacifista. Faz pensar, sem prejuízo de sua inconteste autonomia, em "Bomb", o caligrama atômico do jovem poeta norte-americano Gregory Corso, que recorre também a uma combinatória de estilhaços semânticos, embora o poema de Corso — seguramente uma das mais válidas realizações da poesia "beat" — se esgote antes, como endereço ideológico, na rampa para o vazio do desespero anárquico e apocalíptico.[8] Num outro âmbito de participação (participação de existência), o lirismo fenomenológico de "Amar-amaro" e a cartografia vivencial de "A Palavra e a terra", ambos sob o signo do experimento verbal. Não que em *Lição de coisas* tudo conte. Várias coisas não contam e podem ser descartadas: certa poesia comemorativa e/ou memorial (inclusive uma esporádica recaída no soneto); certos poemas "padrescos" que se salvam pelo fio fino do humor; alguma insistência no "discurso maior". Mas o que conta, além de numeroso, é, principalmente, fundamental.

Na *Antologia poética*, também lançada este ano como já ficou dito, estão alguns excelentes inéditos ("Descoberta", "Cerâmica"). Importa, ademais, como lacônico mas esclarecedor depoimento do poeta sobre os caminhos de sua poesia, observar a arrumação não lógica, mas analógica, que CDA dá às produções extraídas de seus vários livros (inclusive de *Lição de coisas*), distribuindo-as pelos seguintes compartimentos: "1) o

7 O poema de Balestrini encontra-se na secção "Poesia Elettronica" de seu livro *Come si agisce*, Milão, Feltrinelli, 1963.

8 O poema de Corso está, sob forma de encarte, no seu livro *The Happy Birthday of Death*, N. York, New Directions Paperbook, 1960.

indivíduo; 2) a terra natal; 3) a família; 4) amigos; 5) o choque social; 6) o conhecimento amoroso; 7) a própria poesia; 8) exercícios lúdicos; 9) uma visão, ou tentativa de, da existência", tudo isto correspondendo, em nomenclatura mais translata, a: "1) um eu todo retorcido; 2) uma província: esta; 3) a família que me dei; 4) cantar de amigos; 5) na praça de convites; 6) amar-amaro; 7) poesia contemplada; 8) uma, duas argolinhas; 9) tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo". O total gera, para quem se dispuser a meditá-lo, um ideograma crítico da obra de CDA [9]

In *Metalinguagem*. 2.ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970.

[9] A objetividade crítica nos impõe registrar que, nestes anos que se seguiram à publicação de *Lição de coisas* e da *Antologia*, a produção poética de Drummond, pelo menos a julgar dos poemas divulgados em jornais e revistas, decaiu bruscamente de seu nível de invenção, parecendo enveredar para novo impasse "entediado", semelhante ao ocorrido na fase do *Claro enigma*. Sintomático dessa recidiva estético-ética é o poema "Apelo a meus dessemelhantes em favor da paz", Sup. Lit. de *O Estado de São Paulo*, 5-9-64.

PTYX, o Poeta e o Mundo

Mário Chamie

Ao que parece a palavra *ptyx*[1] foi usada, pela primeira vez na poesia francesa, por Victor Hugo. O poeta de *Les orientales* a introduz como um nome próprio, com particular sentido jocoso, evocativo e mitológico:

... en entendant Chrysis
Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule.

Apesar do tom cômico, a verdade é que para os românticos a palavra *ptyx* conotava com o mistério ou qualquer outra sigla mística da escola ("absinto", "anjo", "flor azul"). Comparecia para representar um estado de alma imponderável. Ou para representar uma solenidade mística a que só teria acesso o iniciado. Nesse particular, aliás, a iniciação órfica (extremada depois no simbolismo mallarmeano) do romantismo francês contraria um pouco a noção divulgada de que o espírito cartesiano tinha, também, o seu lugar na escola de Hugo, Lamartine e Musset. Essa noção sempre adquire

1 Esta palavra é de origem grega e dá a idéia de "dobra". Conforme o seu uso em poesia, deduz-se que significa *concha* ou *caracol*, através dos quais se ouve o "ruído do mar".

relevo quando se compara o romantismo francês com o alemão. Mas os nomes de Nerval e Baudelaire servem para enfraquecê-la.

A sigla *ptyx*, portanto, no poema de Hugo obedece a um contexto de situação particular. Convola-se com uma categoria inacessível, com um "topos" inefável, a que se rende o poeta numa contemplação e decantação passivas. Victor Hugo a aceita e vê nela as "muitas portas" de acesso e sucesso do poema.

Depois de Hugo, Mallarmé retoma *ptyx*. O contexto de situação, agora, é outro. O mestre de *Un coup de dés* é o primeiro poeta, no ocidente, a rebelar-se contra a estética de inspiração do romantismo. Não obstante a grande influência de Poe, é em Mallarmé que se delineia a estética de criação[2]. Se, na primeira, as categorias do eterno eram condições de sucesso do poema, na segunda passaram a ser condições de fracasso. Em que termos Mallarmé estabelece a dicotomia entre as duas estéticas? Nesses: "a estética da criação insiste sobre o aspecto de superação, de originalidade fundamental que a obra de arte apresenta com relação ao mundo; a estética da inspiração, ao contrário, trata de achar na obra de arte algum aspecto fundamental da realidade que a obra de arte nada mais fez que traduzir. No primeiro caso, a arte é o gênio humano transfigurando a natureza; no segundo, é uma das mil vozes, humildes e fiéis, deste universo em nós"[3].

É no esforço de construção inteligível, na luta contra a interferência do acaso ("das mil vozes" do fracasso), na racionalidade poética que, em Mallarmé, a palavra *ptyx* encontra o seu contexto. Não mais as muitas portas românticas sintonizadas em sua prolação, mas o ato dirigido, a tentativa suprema de configurar a idéia de Hegel ou as idéias platônicas no Poema, no *Livro*. Pois, acreditando que só o *Livro* totalizaria a Idéia e não tendo realizado esse Livro nas cinco partes que se prometia[4], Mallarmé exercitou os fragmentos

2 Ver Guy Delfel — *La estética de Stéphane Mallarmé* — Editorial Alessandri, Cordoba, Argentina — tradução do francês — 1960. Especialmente, Capítulo I, pág. 37.

3 Id., ib., pág. 38, Guy Delfel, no trecho transcrito, formaliza o pensamento de Mallarmé.

4 Ver Gardner Davies — introdução de *Les noces D'Hérodiade* de Mallarmé — ed. Gallimard — 1959.

do absoluto, as "idéias prismáticas" de que fala no prefácio de *Un coup de dés*. A palavra *ptyx* está, aqui, inserida no seu comportamento criativo, nas rupturas metafísicas levadas a cabo pelo poeta em cada um dos seus poemas, em cada exercício preparatório de seus versos de circunstâncias. Ele mesmo o admitia categórico, ao confessar que a organização do mundo sensível, conforme modelos ideais, só culminaria na Estética e na Economia Política. Nessa confissão, supunha que necessitaria de vinte anos ("durante os quais me encerraria em mim mesmo") para, num plano paralelo, alcançar o Inteligível absoluto em que a realidade imediata, concreta e sensível encontrasse a sua unidade. O fato é esse: Mallarmé sempre partiu do inteligível para o sensível e não vice-versa. *Ptyx* (o "caracol" da polivalência do acaso) é o registro desse desafio. E por ser desafio a interferência do acaso na construção da obra, Mallarmé recusa a palavra que no soneto "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" fixa a consciência do fracasso, do nada em que se resolve o poema:

> *Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,*
> *Aboli bibelot d'inanité sonore,*
> *(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx*
> *Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

No Brasil, Carlos Drummond de Andrade recoloca *ptyx* em circulação e dentro de um contexto diferente. Nenhuma mobilização vocabular-imagética em busca do sucesso do poema. Nenhuma preocupação de se projetar fora do tempo, transformando-o em eternidade. Nenhuma tentativa de *"laisser l'essence, à l'heure unie, faire le present absolu de choses"*[5]. Para compreendê-lo bem, não se pode tirar do bolso a fórmula mágica de que Drummond é mallarmeano. Antes de tudo, é preciso compreender o Drummond reticente, o homem, que escudado no humor e no crivo amargo de uma inteligência que trespassa o seu sentimento do mundo, vê as coisas na sua cara-e-coroa, no seu isso-e-aquilo. O poeta de *Rosa do povo* está fora da disputa entre o inteligível e o sensível.

[5] Ver *Igitur*, pág 435 — in *Oeuvres complètes* de Mallarmé — ed. NRF — Poesie et Prose — 1951.

O seu mundo é a ambigüidade direta das coisas e dos acontecimentos. A sua linguagem desenvolve a lição desses acontecimentos e dessas coisas. Por isso, Drummond é participante (numa medida que seria impossível para Mallarmé, por exemplo) de livro a livro, segundo a situação a que cada livro corresponde. Há um Drummond *blagueur* e autobiográfico da década de 30 (antes e depois da revolução) nos poemas de *Alguma poesia* e *Brejo das almas*. Há um Drummond ideológico que eleva o cotidiano, ditado pela última guerra (1939/44), ao paroxismo dramático de *Sentimento do mundo* e *A Rosa do povo*. Há um Drummond de tranqüilidade clássica e de consciência artesanal (*Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*), num momento em que a literatura brasileira era a sua própria autoconsumação. Há o autor de 1962, procurando organizar e aproveitar novos materiais. Na ordem, porém, de toda a sua perspectiva, a presença daquela ambigüidade direta das coisas e dos acontecimentos é a sua constante. E essa ambigüidade se perfaz no contraponto e no jogo dúplice permanente de sua poderosa sintaxe, no seu afirmar-negando, cuja última caracterização é, sem dúvida, o seu "Isso é aquilo":

o fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui

Como última caracterização, o humor e a ironia não se escondem. O verso e o reverso de uma mesma coisa se identificam na medida mesma em que parecem se negar. Nisso está todo um "caráter" drummondiano que, ao longo de uma trajetória, se distingue e elabora uma problemática tipificada nem sempre passível de comparações. A palavra *ptyx*, do trecho acima, enquadra-se numa organização poética e é uma conseqüência natural de todo um processo de verso-e-reverso, de cara-e-coroa que a inteligência criativa de Drummond vem surpreendendo na moeda corrente dos fatos cotidianos.

Consideremos o autor da década de 30, da década de 40 e o autor de hoje e comprovemos a evidência de um processo de duplicidades que se resolvem num plano de palavras, de imagens e de juízos reticentes. Assim, nos primeiros poemas do itabirano as antinomias já são freqüentes: "o passarinho dela/ é *azul e encarnado/ encarnado e azul* são/ as cores do meu desejo; ora afinal a vida é um bruto *romance*/ nós vivemos *folhetins* sem o saber; *a cidade sou eu/ sou eu a cidade;* meus paralíticos sonhos desgosto de *viver*/ (a vida para mim é vontade de *morrer*); o poeta *ia bêbedo* no bonde/ as casas *também iam bêbedas;* tudo *é possível*/ só eu *impossível;* as moças sorriem *fora de você*/ *dentro de você* há um desejo torto".

Também, nos poemas da fase posterior, o processo se acentua e adquire uma nitidez, progressivamente, maior: "esse *amanhecer*/ *mais noite* que a noite; *é preciso viver* com os homens/ *é preciso não assassiná-los;* e quando as polícias/ dormem/ *em mim* e *fora de mim; por cima* do vestido/ e *por baixo* do vestido era a mesma ausência branca; sabemos que cada edifício abriga *mil corpos*/ labutando em *mil compartimentos iguais;* já *não enxergo* meus irmãos/ e *nem tampouco* os rumores/ que outrora me perturbavam; imensa *berceuse sobe* dos mares / *desce* dos astros lento acalanto; de tudo fica *um pouco*/ *não muito*/; etc.

Finalmente, nos livros escritos depois de 1945, permanece a dicotomia, a maneira típica de ver que isso é aquilo nesse mundo-caracol (nesse mundo-ptyx) que o poeta equaciona em humana e "malaxada" ironia: "igualdade no *ser* / *não ser;* vergonha de há tanto tempo / *viveres* — se *morte é vida;* ah se eu tivesse *navio!*/ ah se eu soubesse *voar;* com *cicatrizes no corpo*/ ou de *corpo mutilado;* esse *claro dia* espanhol/ composto na *treva* de hoje; o filho que *não fiz*/ *faz-se* por si mesmo; *sonhei* que *estava sonhando*/ e que no meu *sonho* havia/ um *outro sonho* esculpido/ os *três sonhos superpostos;* chamar-te *visão seria*/ mal conhecer as *visões*/ de que é *cheio* o mundo/ e *vazio;* que pode uma criatura senão/ entre criaturas, *amar? amar* e esquecer,/ *amar e malamar,*/ *amar*/ *desamar*/ *amar?*/ sempre, e até de olhos vidrados, *amar?*/; *chegas* e um mundo *vai-se; ganhei* (*perdi*) meu dia./ E baixa a *coisa fria*/ também chamada *noite*/ e o *frio* ao *frio*/ em bruma se entrelaça, num suspiro; pelo âmago de tudo, e no mais fundo/

decifro o *choro pânico* do mundo,/ que se entrelaça no *meu próprio choro*/ e *compomos os dois um vasto coro*".

Come se vê, não é o "tema" do fracasso ou do sucesso que está em jogo. A sigla "ptyx" de Drummond envolve outro projeto. É a constatação diuturna das coisas, do reversível irreversível dos acontecimentos de um mundo que o poeta já chamou de "caduco"[6].

In *O Estado de São Paulo,* (Supl. Lit.),
São Paulo, 27 out. 1962.

[6] O poema "Isso é aquilo" está incluído no livro *Lição de coisas* — José Olímpio — 1962.

Amar-Amaro

Wilson Chagas

Carlos Drummond de Andrade publicou, o ano passado, *Lição de coisas*[1] (no mesmo ano ele completava, a 31 de outubro, 60 anos), e teve seu nome indicado, recentemente, para concorrer ao Prêmio Nobel de Literatura. Trataremos de esboçar aqui, numa homenagem ao Poeta, a análise de um de seus temas, só — o tema do "Amar-amaro" (ou do amor acerbo), título, por sinal, de um dos poemas deste seu novo livro. Veremos como este tema, aparentemente apenas subjetivo, e sem maiores repercussões no "ideário" do Poeta, se acha ligado com o tema da Palavra, que é um dos temas-chave da poesia de CDA.

No poema "Destruição", que abre a quarta parte ou secção (das nove em que o livro está dividido), os amantes são "mordidos" pelo amor: e o amor semelha (é comparado a) uma cobra:

> Nada, ninguém. Amor, pura fantasma
> que os passeia de leve, assim a cobra
> se imprime na lembrança de seu trilho.

[1] *Lição de coisas*, Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1962.

E eles quedam mordidos para sempre.
Deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente (p. 45).

O último verso da primeira estrofe, citada ("se imprime na lembrança de seu trilho"), lembra:

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieroglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas

do poema "Entre o ser e as coisas", de *Claro enigma*. Amor grava na pedra seus passos ("seus hieroglifos e mensagens, suas / verdades mais secretas e mais nuas"), "assim (como) a cobra / se imprime na lembrança de seu trilho". Assim também no poema seguinte do livro ("Mineração do outro"), "cada abraço tece além do braço / a teia de problemas que existir / na pele do existente vai gravando" (pág. 46). Este poema também pode ser comparado ao "Entre o ser e as coisas" noutro ponto. Ambos terminam em "fogueira", em "chama fria":

Amor é compromisso
com algo mais terrível do que amor?
— pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde ante a magia:
arder a salamandra em chama fria
("Mineração do outro")

E o terceto final de "Entre o ser e as coisas":

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo[2].

Amar é uma questão de "alma": "por que amou por que almou" — é o primeiro verso do seu "Amar-amaro",

[2] No terceto anterior, ele especificara os "elementos": *"N'água e na pedra..."*

neste *Lição de coisas* (pág. 47). Por isso é o corpo (ou é com o corpo) que (se) ama, e não (com) o espírito. Por isso o amor "queima" (ou incendeia por dentro) como "uma fogueira a arder no dia findo".

Amar é, assim, queimar-se: e consumir-se com o outro e no outro: como mostra a "Mineração do outro". E sobram apenas os "ecos" de si mesmo:

> Viver-não, viver-sem, como viver
> sem conviver, na praça de convites?
> Onde avanço, me dou, e o que é sugado
> ao mim de mim, em ecos se desmembra
> ("Mineração do outro")

> ah PORQUEAMOU
> e se queimou
> todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
> lúgubres de você mesm(o,a)
> irm(ã,o) retrato espéculo por que amou?
> ("Amar-amaro")

Mas amor é sempre "indagação" — e por isso dói. Logo após os versos acima citados, lê-se:

> se era para
> se era por
> como se entretanto todavia
> toda vida mas toda vida
> é indagação do achado e aguda espostejação
> da carne do conhecimento, ora veja.

E, em "Entre o ser e as coisas", ele começa com este verso (com o verbo indagar):

> Onda e amor, onde amor, ando indagando.

É um amor que se "amofina", este: "indagação do achado", e portanto um "amofinar-se", ou "amar-amaro". Por isso

"lavra" e destrói (CDA dá o título de "Lavra" aos três poemas em que trata de amor, neste seu último livro). Por que "lavra"?

"Os dias (são) consumidos em sua lavra", como os "ares (são) lavados / do que era amor e, dor agora, e vício". ("Min. do outro"); pois

> nem resta mais que indício,
> pelos ares lavados,
> do que era amor e, dor agora, é vício.

E no entanto

> Que pode uma criatura senão,
> entre criaturas, amar?
> amar e esquecer,
> amar e malamar,
> amar, desamar, amar?
> Sempre, e até de olhos vidrados, amar

— pergunta-se ele em "Amar", de *Claro enigma*. O amor é "chama", língua de fogo que consome e devora. E é a sua chama que "lavra"

> ...no solo ardente, porções de minh'alma
> nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
> sem fruto

como se confessa — obliquamente — o Poeta em "Tarde de maio" (também de *Claro enigma*).

A palavra tem poder (evocativo ou encantatório) sobre as coisas. A palavra é uma voz (ou tem voz), e por isso "fala". Mas em CDA a palavra é "voz dispersa", desarticulada, quase inaudível — voz que contudo mantém "vivas as coisas / nomeadas" (p. 16).

A palavra é, assim, o "conduto" — o que conduz o homem até as coisas, permite reencontrá-las. A palavra, para Drummond, tem uma voz débil: é mais o "eco", que ficou dela, da sua "voz dispersa". Mas com a palavra o Poeta quer ressuscitar as coisas: chamando-as pelos nomes, nomeando-as. Por isso escreve:

Que seria delas (das coisas)
sem o apelo
à existência,
e quantas feneceram em sigilo
se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para vos ressuscitar a todos, mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios?
("A palavra e a terra" p. 16)

E quanta palavra esdrúxula, estrambótica, CDA desencavou nesse poema e no livro todo. Ele promete, como vimos, "ressuscitar a todos, mortos", chamar à existência todas as coisas — pelo nome. É o que se chama "invocar" (os mortos) as coisas:

goiaba d'anta angelim
rajado burra leiteira
tamboril fimbó cazumbra
malícia d'água mumbaca (p. 16)

E conclui:

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mezons (p. 17)

Mas a palavra — que assim designa e evoca as coisas, pelo nome — é um ser, ele próprio, "esquecido de quem o criou", é algo que está sobrando — inominado — e "flutua":

E a palavra, um ser esquecido de quem o criou; flutua,
reparte-se em signos — Pedro, Minas Gerais, beneditino
— para incluir-se no semblante do mundo (p. 17)

O "nome" é, pois, algo inominado, vazio da coisa que contém — e domina, mais do que "nomina" (ou nomeia).

O nome é bem mais do que nome: o além da coisa,
coisa livre de coisa, circulando,

diz ele, em continuação aos versos acima transcritos.

E apenas resta
um sistema de sons que vai guiando
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal
a eletrônica
e musical figuração das coisas? (p. 18)

pergunta-se o Poeta. Ou seja: das palavras, assim reduzidas ao seu invólucro, transformadas em mero som oco (eco de si mesmas), se há de fazer apenas poesia? E poesia é apenas isso, e nada mais?

É esta a interrogação central — grave e fundamental interrogação — que CDA faz, já no poema inicial deste seu último livro, que se apresenta como *Lição de coisas*. O Poeta quer aprender (e aprender) a essência das coisas, nomeando-as. Mas a palavra é pobre — embora poderosa ("O nome é bem mais do que nome: o além da coisa, / coisa livre de coisa, circulando"). E afinal as palavras não sabem o que dizem (e o que sentem).

Começa o livro com "A Palavra e a terra" (na "Origem", título da primeira parte) e o conclui com "Palavra", que subdivide em "Isso é aquilo" e "F". "Isso é aquilo" são palavras soltas, é o processo de desarticulação sintática levado ao extremo de despojamento (ou de esquartejamento). Uma coisa é outra, indica outra, se resolve noutra, nesse poema — e terminam se negando umas às outras, umas nas outras, sem nada indicar, nada exprimir, nada dizer. São palavras mudas e isoladas, que não falam nem se ligam umas com as outras. Volta-se ao caos informe anterior à criação, quando não havia Palavra. E no poema final, F (tanto não havia palavra, que sobra apenas uma letra), se prenuncia a "forma" originária, que poderia desfazer o caos, criar o mundo: uma forma ainda ignota,

que se esquiva
por isso mesmo viva
no morto que a procura (p. 95).

O resultado é desolação — e dissolução de tudo o que é "forma", de tudo o que "se forma", se gasta e se transforma — de tudo o que atravessa o ser, e não existindo, não sendo, vive, se insinua e circula, como algo essencialmente "factível",

fabricado. A palavra é forma esquiva; não encontrá-la já não causa "nenhum desgosto", pois, conclui ele,

> pois abarrotas o largo armazém do factível
> onde a realidade é maior do que a realidade.

Tudo são palavras e nada é palavra. Tudo é nada.

Assim se explica que os títulos que ele dá às diversas secções em que dividiu o livro sejam todos substantivos: "Origem", "Memória", "Ato", "Lavra", "Companhia", "Cidade", "Ser", "Mundo" e "Palavra". No seu livro as palavras estão em desordem, soltas, sem elo ou ligação entre si e com as coisas (que elas não conseguem nomear). São palavras-títulos, ou substantivos isolados, no limiar da Palavra.

E aqui o tema da Palavra entronca no tema do Amor, ou do "amor-amaro":

> O corpo em si, mistério: o nu, cortina
> de outro corpo, jamais apreendido,
> assim como a palavra esconde outra
> voz, prima e vera, ausente de sentido
>
> ("Min. do outro")

A palavra "esconde outra", se oculta de si mesma: é palavra ausente e encobridora de "outra / voz, prima e vera, ausente de sentido". A palavra é "nua" — como o corpo "em si", que é nu, e "cortina / de outro corpo, jamais apreendido". Quer dizer que a nudez não descobre, mas "encobre", esconde, oculta — "assim como a palavra esconde outra / voz, prima e vera (e não obstante, e por isso mesmo) ausente de sentido". Pois a outra voz, que não se vê, que é "carente" (para nós, que dela carecemos) — e sentida como ausente (de sentido). E é, afinal, a voz do amor que nos falta e

> ...em ecos se desmembra;
> nem resta mais que indício,
> pelos ares lavados,
> do que era amor e, dor agora, é vício.

In *O Estado de São Paulo*,
São Paulo, 18 maio 1963. (Supl. Lit.).

Temas Drummondianos

Wilson Martins

O GRANDE POETA é o que marca o seu tempo, sendo por ele marcado: eis a primeira lição, e não a menos importante, que nos propõe a leitura do sr. Carlos Drummond de Andrade. Compreendemos que o processo é permanente, simultâneo e recíproco: muitos escritores passam por grandes poetas simplesmente porque refletem, como uma superfície polida, mas neutra, os temas mais comuns e populares da sua época; são os extremamente característicos e, por isso mesmo, gloriosos a baixo preço, que não tardam, contudo, em reunir-se às legiões inumeráveis dos incaracterísticos. Outros perpetuam mecanicamente os temas e as receitas de sucesso no passado, próximo ou remoto; são os que dão a ilusão da poesia lisonjeando, ao mesmo tempo, as nossas tendências nostálgicas e a nossa preguiça intelectual. Enfim, há os que "marcam" o seu tempo sem serem por ele marcados, e, nesse caso, é incontestável que não o marcam por sua riqueza poética, mas por sua riqueza de espírito, no sentido largo da palavra; são aqueles de quem dizemos, mais tarde, que tiveram significação histórica maior do que a sua significação literária ou estética.

Se balizarmos a carreira do sr. Carlos Drummond de Andrade por meio de alguns poemas que poderíamos denominar de "decisivos", veremos que a sua evolução reflete as transformações espirituais da literatura brasileira desde o momento em que, por volta de 1925, começou a escrever na *Revista,*

de Belo Horizonte; e, se balizarmos a evolução da literatura brasileira, desde a mesma época, acentuando os seus momentos igualmente "decisivos", não será surpreendente que se possa identificar cada um deles com um poema do sr. Carlos Drummond de Andrade. Em 1928, ano crucial e climatérico do Modernismo, ele publicava na *Revista de antropofogia* um poema que bem poderia anunciar a "nova poesia" (e, no fundo, a grande poesia do Movimento), assim como a *A Bagaceira* anunciava o "novo romance" e o *Retrato do Brasil* o "novo ensaísmo" da escola: "No meio do caminho tinha uma pedra..." Trinta anos depois, encerrando, em certo sentido, a curva de uma história intelectual, podia-se ler no seu poema "Dados biográficos" [*Viola de bolso II* (1956)]:

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar?
Que ele é meio pateta
e não sabe rimar?
Que veio de Itabira,
terra longe e ferrosa?
E que seu verso vira,
de vez em quando, prosa?

Que é magro, calvo, sério
(na aparência) e calado,
com algo de minério
não de todo britado?

Que encontrou no caminho
uma pedra e, estacando,
muito riso escarninho
o foi logo cercando?

Que apesar dos pesares
conserva o bom-humor,
caça nuvens nos ares,
crê no bem e no amor?

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar
em linguagem discreta
que lhe saiba agradar?

Muito simples: seu gosto
(nem é preciso argúcia)
é ser — vê-se no rosto —
amigo de Ana Lúcia.

Quem não percebe que esse "poema de circunstância" (emprego a expressão no sentido exato em que Goethe a criou, não na sua interpretação corrente) responde como uma glosa aos primeiros versos do "Poema de sete faces", que eram, por sua vez, os primeiros versos de *Alguma poesia*? "Vai, Carlos! ser *gauche* na vida..." Bem entendido, a palavra *gauche* tinha, e tem, no vocabulário drummondiano, um significado puramente psicológico e temperamental; mas, quem garantiria que ela não prenunciava, sem querer e sem saber, através de um trocadilho que, de resto, não seria estranho aos gostos do poeta, o "esquerdismo" que a sua poesia por um momento representou? E quem negaria que o "esquerdismo" político, conseqüência congênita do seu *gauchisme* espiritual, foi antes de natureza psicológica que partidária? Seja como for, e, mesmo admitindo que o próprio poeta de *A Rosa do povo* não o tivesse percebido, a linha que vai de *Alguma poesia* a *Viola de bolso II* passava normalmente pelo volume de 1945; mas passava para continuar a sua trajetória natural, isto é, para voltar ao nível psicológico e individualista de que havia partido. E para restituir à Poesia, em sua acepção técnica (que nada tem a ver com a "técnica" da poesia) o que os anos tumultuosos de 1930-40 haviam tirado.

Não é difícil percebê-lo se pensarmos que "Explicação", um dos poemas finais de *Alguma poesia* (1930), já denuncia o "Segredo" que ele vai revelar em *Brejo das almas* (1931): "A poesia é incomunicável", da mesma forma por que a segunda estrofe desse mesmo poema:

Ouço dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

desautoriza antecipadamente os aspectos exteriores de *A Rosa do povo* (1945). Mas, marcado pelo seu tempo nos mesmos gestos com que o ia marcando, ele passa a refletir cada vez mais a angústia coletiva, identificada, por acidente, com a sua

congênita angústia pessoal: do "brejo das almas" ele passa ao "sentimento do mundo" (1935), isto é, do caos psicológico para o caos social. Essa é a ponte entre a poesia individual dos seus começos e a poesia "política" (entre aspas) dos anos 40; mas é uma ponte construída sobre a sensação de impotência e pessimismo: "Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo...". Contudo, o peso e a pressão dos "acontecimentos" continuam a acentuar-se: com o poema do mesmo livro significativamente intitulado "Os Ombros suportam o mundo", o poeta escreverá o seu primeiro manifesto de revolta, assinará, apesar de tudo, o primeiro documento das suas ilusões, reduzirá por um instante a poesia à função de instrumento político, que, justamente nessa época, alcança o seu clímax. Assim, não estranha que tome a opção decisiva ("Mãos dadas").

A Rosa do povo, composto entre 1943 e 1945 (publicado neste último ano), será o breviário e a suma de todo esse processo espiritual, da mesma forma por que ficará, sem dúvida, como o livro de poesia mais representativo do clima espiritual e político que o provocou: "Não rimarei a palavra sono..." ("Consideração do poema"). Se, por um minuto, "Procura da poesia" contesta a contingência política do volume e reafirma a natureza profunda e autêntica do poeta, que não tardará a reemergir, é certo que os "acontecimentos", transitórios mas apaixonantes, e a ideologia, apaixonante mas transitória, darão a tônica fundamental do período:

> O poeta
> declina de toda responsabilidade
> na marcha do mundo capitalista
> e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
> promete ajudar
> a destruí-lo
> como uma pedreira, uma floresta,
> um verme.

Nunca como nessa estrofe aparecia com tanta certeza a impotência prática da palavra poética; parece natural que, com "Idade madura" ou "América", o poeta se prepare inconscientemente para um retorno que poderia ser simbolizado no poema "A Bomba", de *Lição de coisas* (1959). Mas, é já no tumulto militar de *A Rosa do povo,* a vociferação dos seus comícios, no calor clamoroso das suas profissões de fé ideológica, que passam as patas silenciosas e sutis do "Elefante":

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
.....
E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos(...)

"Amanhã recomeço", concluía o poeta. Ele recomeçara em 1948 (*Claro enigma*), empunhando como estandarte desafiador e escandaloso algumas palavras do super-esteta: *"Les événements m'énnuient"*. Estava longe, já então, a brutalidade provocante de *Brejo das almas*: "em face dos últimos acontecimentos...", ou o sentimento de culpa que, um pouco mais tarde, se confundia com o "sentimento do mundo" (José, 1941):

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

Realmente, os tempos haviam mudado: logo mais, os "acontecimentos" se encarregariam de desmentir sardonicamente um verso de *A Rosa do povo*: "Aqui se chamava / e se chamará sempre Stalingrado...".

Tudo isso sugere alguma ironia e é por ela que o poeta, retomando, de resto, uma das suas constantes espirituais mais características, reenceta a caminhada na mesma direção (embora em nível muitíssimo superior) de que tinha vindo:

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
.....

Eternidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eterníssimo

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

É um poema de *Fazendeiro do ar* (1952) título que é todo um programa e que é, também, toda uma renúncia desiludida. Dois anos depois, quando resolve "passar a limpo" a sua vida, o poeta retoma os temas que já vibravam em *Alguma poesia*:

Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?

Geografia ou metafísica, morte ou sonho, medo ou prisão, choro ou dor, estrume ou sombra, está visto que o homem se situa para além do que vemos, sentimos e tocamos: a poesia é instrumento, sim, mas instrumento de interpretação espiritual, chave do mistério (que o torna ainda mais fechado e absconso), proveta de alquimia em que a pedra filosofal, por paradoxo e vingança irônica, reassume as espécies daquela imensa pedra no meio do caminho. Poderíamos apostar que o poeta partiria em busca de Machado de Assis — e é realmente o que acontece ("A um bruxo, com amor"); um hotel em demolição repropõe o enigma da existência, que está longe de ser um "claro enigma". O edifício coletivo, com a sua criptografia unanimista, é um dos temas dominantes na poética do Sr. Carlos Drummond de Andrade; ele constitui o pólo oposto ao da pequena cidade, identificado com o nome e a "coisa de Itabira. Essa é a porta dos temas menores (em seu sucessivo retorno, não em sua significação), o tema do mineiro do interior atirado de repente na grande metrópole: "Este povo quer me passar a perna...". Mas, quem não vê que por aí penetrou igualmente o exílio espiritual, a "Babel e Sião" reescrita em termos modernos, e no qual a Sião dos eleitos ora está no pretérito (em Itabira), ora no futuro (em Stalingrado)? A primeira "lição de coisas", o *b-a-ba* da sua cartilha psicológica e prática, é a reafirmação da natureza mineral do poeta (isto é, "mineira" nos dois sentidos possíveis da palavra):

o corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma

A pedra reaparece, portanto, numa perspectiva que nos permite compreender, afinal, que pedra era aquela no meio do caminho, que acontecimento inesquecível na vida das suas retinas tão fatigadas; também aquele poema, mais do que o "Elefante", era um *test* insidioso formulado à inteligência do leitor. Já agora, a pedra pode ser de ouro: "auritabirano", tanto quanto de ferro, o ferro associal e *gauche* que existe nas almas quanto nas calçadas. No último poema de *Viola de bolso II*, esse livro dedicado aos contatos humanos, o poeta implora solidão e paz; o "anjo torto" continua a falar-lhe silenciosamente ao ouvido.

In *O Estado de São Paulo*,
São Paulo, 5 jun. 1965. (Supl. Lit.).

Drummond: Musamatéria/Musa Aérea

Sebastião Uchoa Leite

Carlos Drummond de Andrade é o mais escavador dos poetas modernistas, cuja poesia reflete a pesquisa mais consciente, senão a mais eficaz, dos novos códigos da linguagem. Seu primeiro livro assinala desde logo uma defasagem entre o seu ego e a sociedade que o condiciona, a incorrespondência de dois códigos, que o leva a ser desinterpretado ("Vai, Carlos! ser *gauche* na vida"). A vida para o poeta não é uma abstração, sua figura faz parte de um *décor* bastante definido em seus contornos: o condicionamento burguês, *petite burgeoisie* que o poeta ironiza, comportada como um quadro dentro de uma moldura convencional:

> No azul do céu de metileno
> a lua irônica
> diurética
> é uma gravura da sala de estar.
> "(Casamento do céu e do inferno")

Elimina assim a paisagem sentimental, objetivando-a: a lua (irônica, diurética) é uma gravura de sala de estar. Esse "céu de metileno" plácido e convencional, comporta uma "lua

irônica". O código criativo do poeta interfere violentamente no código burguês convencional. Dá-se aqui uma transferência, a mesma situação foi vivida por Jules Laforgue noutro contexto, mas o processo, a obra em processo do poeta brasileiro encontrará outras soluções. Por ser moderno, Drummond é anti-romântico. O tema amoroso, por exemplo, parece apenas evocar a malícia erótica, parece apenas gerar as evasões lúdicas: "Mariquita, dá cá o pito / no teu pito está o infinito". Simbiose poética moderna: a liberdade erótica e a liberdade da linguagem. Não se trata só de brincadeira como parece, o tema está sendo repensado numa interpretação mais aberta, num código mais livre. Esse "pito infinito" não lembraria o princípio de prazer freudiano, a omnipotência amorosa?

Outra constante de *Alguma poesia*: a influência do nacionalismo modernista (de Mário de Andrade) na ânsia de localização do poeta em seu mundo próprio, desenvolvendo-se o mesmo processo de identificação da visão crítica e da ironia:

> Meus olhos brasileiros sonhando exotismos
> .....
> Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas
> formam um tapete para Sua Graciosa
> Majestade Britânica pisar.
> E a lua de Londres como um remorso.
> ("Europa, França e Bahia")

Os "olhos brasileiros" do poeta sonham "exotismos", mas vêem muito mais do que isso: *Her Gracious Magesty* é uma referência concreta, com a feliz contaminação irônica do tratamento. Não há exotismos nacionalistas, os "olhos brasileiros" sendo apenas um ponto de observação dentro da relatividade universal. Além disso, implacável, a consciência crítica do poeta não é autocomplacente. O comodismo é a sua *bête noire* e por isso o seu próprio instrumento de precisão, a ironia, é posto em causa:

> Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês.
> (*"Sweet home"*)

A auto-análise substitui assim a *self pity*, fator de diluição crítica. A consciência do poeta é verminosa, escava como um

verme, tema que será incorporado mais tarde pelo seu poema "Áporo". (A esse propósito poderia ser lembrado o verso de Quevedo: *"La consciencia me sirve de gusano".*) *Alguma poesia* é uma estréia já incisiva, uma espécie de teste para o seu bisturi crítico: sua sinuosidade irônica abala os fundamentos da estrutura mental burguesa, o seu torneio lingüístico elimina os extratos sentimentais da linguagem poética, põe em causa o mundo estratificado das *belles lettres* ("Estou de luto por Anatole/ France, o de *Thais,* jóia soberba./ Não há cocaína, não há morfina/ igual a essa divina/ papa-fina.") e rejeita a literatura como ópio. A brincadeira é, assim, muito séria. *Brejo das almas* traz uma ligeira mudança desse registro. A gratuidade e a disponibilidade são, sem dúvida, menores. A ironia não se amaciou, tornou-se patética:

Os desiludidos do amor
estão desfechando tiros no peito.
Do meu quarto ouço a fuzilaria.
As amadas torcem-se de gozo.
Oh quanta matéria para os jornais.
("Necrológio dos desiludidos do amor")

Essa preocupação com o protótipo romântico do amor individual já é uma trilha para o Drummond futuro dos três livros seguintes: *Sentimento do mundo, José* e *A Rosa do povo.* A esse protótipo corresponde, nos dois primeiros livros de Drummond, uma linguagem poética que se compraz, aparentemente, em jogos cabalísticos. É uma poesia de redução humorística:

Desiludido ainda me iludo.
Namoro a plumagem do galo
no ouro pérfido do coquetel.
Enquanto as mulheres cocoricam
os homens engolem veneno.
E faço este verso perverso
inútil, capenga e lúbrico.
("O Procurador do amor")

Processo feroz de desarticulação de um protótipo convencional: as ilusões e desilusões amorosas no esquema social do amor romântico. Esquema já defasado em relação aos novos processos deflagrados na vida social. Ao contrário de "individualista", Drummond não cessa de flagrar as ilusões do indivíduo. No bloco acima citado é de se notar o fato de que os versos mais pérfidos estão como que entre parênteses ("Enquanto as mulheres cocoricam/ os homens engolem veneno."), impessoais em meio à confissão. O "verso perverso" (imagem do seu discurso retorcido) é o derivativo, o opium, a sublimação. Cederá depois lugar a outro tipo de verso, na evolução do poeta. Pois a retórica retorcida dos dois primeiros livros transforma-se conscientemente na retórica discursiva e fluente de muitos poemas de *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo*. A aplicação feita por Décio Pignatari, em uma tese crítica sobre a poesia moderna brasileira, da visão sartreana do *échec-réussite* em relação a essa fase de Drummond é válida. Sartre reconhece que a poesia põe a ênfase sobre o significante, sobre a forma, sobre o uso da palavra como material concreto, ao contrário da prosa que tende a valorizar o significado, ou seja, o conteúdo e a mensagem a ser transmitida. A separação é hipotética, uma simples abstração, é claro. Mas Sartre fala em termos da ênfase dada ao "como dizer" da poesia em oposição à ênfase dada ao "o que dizer" pela prosa. É nesse sentido que Sartre nega à poesia condições para ser "participante" do processo ideológico, condições que seriam dadas apenas à prosa. Ou seja, quando há "conteúdo" participante na poesia, este se revela por vias oblíquas, mais conotativas do que denotativas. Por isso quanto mais um poeta tende para participar diretamente no processo ideológico, tende mais para o *échec* da sua produção poética a fim de lograr a *réussite* de sua vontade participante. E vice-versa, a *réussite* da produção poética, a plenitude do significante, conduz o poeta ao *échec* da sua vontade de participação direta. A relação "fracasso-êxito" estaria também presente na obra de Drummond, segundo Pignatari. Mesmo que não se concorde com todas as conseqüências dessa colocação, a análise é válida para a obra de Drummond que configura, a partir da *Rosa do povo*, um dualismo conflitivo das duas tendências. Sem dúvida Drummond tende para a linguagem discursiva a partir de *Sentimento do mundo*, tende para a prosa, para o flagrante jornalístico, e através do discurso logra o êxito de sua vontade participante:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
.....
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os ho-
[mens presentes
A vida presente.

("Mãos dadas")

Nem por isso a poesia de Drummond se entrega à lógica discursiva inconsciente de sua própria tensão dialética. Ao contrário, encontramos numerosos exemplos de poemas logrados na linguagem discursiva direta, o que faz pensar que Drummond utilizou-se conscientemente do "efeito de prosa", processo tão comum, por exemplo, aos poemas de Bertolt Brecht ou Maiakowski. Sem falar (o que seria anacrônico) do caso brasileiro da sistemática cabraliana. Em Drummond, a tensão conflitiva é consciente:

Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

O livro *A Rosa do povo* é o resultado mais fértil desse dualismo de tendências. Os três poemas iniciais são definições tanto de sua atitude estética como de sua atitude vital. Não é necessário dizer que há uma interação perfeita entre as duas. Aqui o trabalho poético resulta plenamente de uma "concepção necessária", para usar, noutro contexto, uma expressão hegeliana do condicionamento histórico. Segundo Hegel as ações éticas e políticas do homem se justificam em face das exigências dos fatos históricos. Não há, não pode haver norma ética absoluta. Assim uma determinada concepção moral hoje inaceitável (ou uma determinada forma de governo) poderia ter surgido na sua época como algo inevitável e às vezes necessário. Aplicando esse princípio à poesia drummondiana, pode-se dizer perfeitamente que a concepção do *échec* poético era inevitável e mesmo necessária ao tempo da elaboração dos poemas da *Rosa do povo*. A necessidade da *réussite* participante num mundo assolado pela brutal ameaça do fascismo, engendrou, na poesia drummondiana, a estética do *échec*, do prosaísmo deliberado.

Mas o *échec* é aparente, porquanto é justamente nessa fase que a poética drummondiana mais se enriquece de referências concretas ("ouço cafés que retinem xícaras") e ao mesmo tempo de elementos materiais concretos. Também se evidencia a reflexão sobre a própria criação em poemas como "Consideração do poema" e "Procura da poesia", que são faces de uma mesma moeda. "Consideração do poema" reflete sobre o condicionamento histórico do poeta, no tempo:

> Poeta do finito e da matéria,
> cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas

"Procura da poesia" reflete o condicionamento estético do poeta, na palavra:

> Ei-los sós e mudos em estado de dicionário.
> Convive com teus poemas antes de escrevê-los.

E enfim "A Flor e a náusea" reflete uma situação mais delimitada, a do poeta não como ser humano abstrato, mas como intelectual e burocrata:

> Preso à minha classe e a algumas roupas,
> vou de branco pela rua cinzenta.

Esse é um esquema, reduzido à sua ossatura mínima, do labirinto de temas, formas e motivações que constituem a arquitetura variada da *Rosa do povo*. A linguagem de comunicação em longos versos analítico-conceituais e a linguagem de construção em versos curtos sintético-imagísticos. Predomínio do discursivo nos poemas mais ambiciosos do livro. Explicação: são os poemas de maior intencionalidade política e resultam assim daquela "concepção necessária" já aludida. Mas, por outro lado, são também os poemas cheios de uma densidade concreta (no sentido de oposição à linguagem abstrata) rara na poesia brasileira. Além disso o coloquial irônico interfere com freqüência regular no discursivo, corroendo assim uma possível tendência à abstração pura.

A variedade de formas métricas e livres da *Rosa do povo* não exprime tão-somente a maestria técnica de Drummond.

Corresponde à orgânica necessidade de transmitir conteúdos diversos, no sentido de *"donner une idée claire et précise des mouvements du coeur"*, conforme Stendhal citado por Ezra Pound. Por conta daquela concretitude referida a maior parte desses poemas nos transmite a sensação de solidez, de coisas enraizadas e florescentes. Foi o mesmo Ezra Pound que observou existirem na poesia conteúdos "fluidos" e conteúdos "sólidos", poemas que são "como água vertida em um jarro" ou poemas que "têm forma como uma árvore tem forma."

Quase toda a obra drummondiana até *Rosa do povo*, inclusive, reflete a preocupação do conteúdo sólido. Naturalmente o código que controla esses poemas não é simples, pelo contrário, é dos mais complexos da poesia brasileira, e dos mais elaborados, mas é um código aberto às decifrações. A forma poética é livre (embora sob rigoroso controle) no sentido de que tende para a expansividade e para a incorporação dos dados concretos da realidade. Processos associativos e de montagem colam o produto poético à realidade objetiva do seu tempo histórico. *Rosa do povo* representa o auge dessa "colagem" ou *bricolage* estrutural. Nesse livro cresce e se expande a "razão participante" em versos chamados livres ou em formas métricas soltas, não prefiguradas. Extensos poemas configuram a inserção no caos político-social da época moderna: "Nosso tempo", "O Mito", "Mas viveremos", "Visão 1944", "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", etc. A sociedade em que o poeta vive e se condiciona, a mecânica aleatória do mundo moderno, a relação conflitiva entre o indivíduo e os valores tradicionais, familiares e proprietários. Há uma escolha aparente do *échec* da forma poética pela *réussite* do panfleto em alguns poemas, mas, nuclearmente essa poesia é comandada pelo "efeito de prosa", o efeito do comum e do trivial, embora não esteja ausente o "efeito de estranheza" como pode se observar em exemplos como "Áporo", "O Poeta escolhe o seu túmulo", "Vida menor", "Campo, chinês e sono", "Economia dos mares terrestres", etc. A fluidez de alguns desses poemas (que surgem, significativamente, em moldes mais definidos) não constituem o tônus geral da coletânea, dominada pelo conteúdo "sólido", historicamente sólido, como o poeta declara explicitamente: "O Tempo é a minha matéria". Mesmo a fluidez é refletida, exprimindo a consciência da dialética continente/conteúdo:

A queixa
comprimida na garrafa
quer escapar
.....
Limita-se
à contemplação metódica da mosca
fora da garrafa.

Seu conformismo é autocrítico, deglute-se a si mesmo. São válvulas de escape para não esquentar demais o motor. A adesão política, que em outros poetas assumiu só a atitude de manifesto, assume em Drummond uma feição mais retorcida. *Rosa do povo* ultrapassa a visão partidarista. Nem pessimista nem otimista, essa visão é sobretudo crítica e conflitiva:

Esse é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.

Essa poesia chega à consciência de si mesma como visão transitiva, como doação transitória, e por isso incorpora o próprio nome do poeta como se fosse matéria viva do poema:

E a matéria se veja acabar: adeus composição
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
Adeus, minha presença, ...
("Os Últimos dias")

E assim é a *Rosa do povo*, musamatéria, poesia e doação e *"adeus, vida aos outros legada"*.

O livro seguinte do poeta inscreve-se numa espécie de terreno vago, dentro dessa ótica contraditória que a sua obra testemunha. Há nele uma perceptível mudança de registro. Em *Novos poemas* a indecisão já se transmite pelo título, se considerarmos também o código intitulativo (o que não é o propósito desse registro). Sente-se que o poeta transita e transige. Se ainda pede, vagamente, "notícias de Espanha", homenageando Lorca, o assassinado, o poeta desliza para a fluidez já absoluta do seu próximo livro, *Claro enigma*. Este é o livro mais isolado de sua obra, o mais encerrado em sua própria trama,

o mais esquematizado, o livro mais livro (ao passo que *Rosa do povo* talvez seja o mais não-livro). Nessa obra Drummond assume plenamente o seu caráter de *master*, de *"miglior fabro"*, embora sacrificando em parte suas audácias mais inventivas da primeira fase. É significativa a escolha do título, uma aproximação da tendência mágica e cabalística. É também significativa a escolha de padrões métricos definidos, a escolha de um continente (ou recipiente) em que serão encerradas as suas visões impalpáveis. É a vitória do "conteúdo fluido". As formulações negativas estão sobretudo presentes no Drummond perseguido pelos seus "monstros lajos e andridos":

> Os parentes que eu tenho não circulam em mim.
> Meus sangue é dos que não negociaram, minha alma é
> [dos pretos,
> minha carne dos palhaços, minha forma das nuvens,
> e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.
> ("Os Bens e o sangue")

Os próximos livros do poeta (*Fazendeiro do ar* e *A Vida passada a limpo*) continuam a expandir essa mesma melancolia de quem se perdeu no passado ("Toda história é remorso"), a mesma rara quintessência. Sem dúvida há uma opção definida pela negação, mas esta é sutilizada de mil maneiras, de modo que o caráter claroenigmático desses poemas assume com freqüência o retorcimento barroco tão caro aos *metaphisical poets*. O *wit* é assim o elemento de base na fluidez barroca dessa fase, que atinge o seu auge em "Nudez", que abre *A Vida passada a limpo*. O percurso poético de Drummond vai desde "O Tempo é a minha matéria" (assumindo a história e o conteúdo sólido) até "Minha matéria é o nada" (assumindo a metafísica e o conteúdo fluido). O poeta assume, não a irracionalidade (o que repugnaria a sua estrutura mental) mas a impossibilidade da razão:

> Amador de serpentes, minha vida
> passarei, sobre a relva, debruçado,
> a ver a linha curva que se estende,
> ou se contrai e atrai, além da pobre
> área de luz de nossa geometria.

Naturalmente, nessa visão sempre conflitiva, o solidário e o solitário continuamente se entrelaçam numa dialética mais naturalística do que histórica:

> Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio,
> Luís Maurício.
> Mas há que tentar o diálogo quando a solidão é vício.
> ("A Luís Maurício, infante")

A semântica dos títulos num poeta tão consciente e tão catalogador como Drummond é sempre instrutiva. *O Fazendeiro do ar* ilustra muito bem a tendência barroca para a fluidez, para o conteúdo líquido ou gasoso ("minha forma das nuvens") dos poemas dessa fase, das elegias e cantos órficos que se dissolvem nos ares como melodias. Por isso *Lição de coisas* já nos adverte intitulativamente de um retorno à veia logo páica de Drummond, tão presente e tão sólida na *Rosa do povo*. Há em *Lição de coisas* além do retorno à musamatéria uma modulação nova, uma nova pesquisa de sua "impossibilidade humana". Chega a uma nova e objetiva ironia participante:

> A bomba
> dobra todas as línguas à sua turva sintaxe

Mas chega principalmente a um novo registro de seu humor, um humor metalingüístico, em "Isso é aquilo", onde o que se põe em causa já não são mais os conteúdos e as mensagens transmitidas pelo código da linguagem poética, o que se põe em causa é esse próprio código, já bastante previsível e redundante. O resto, a imprevisibilidade dos seus novos produtos poéticos, ou a sua alta previsibilidade, corre por conta das futuras contradições do poeta como manipulador de códigos.

In *Participação da palavra poética*,
Petrópolis, Vozes, 1966.
(Revisto e aumentado pelo autor.)

Composto e impresso nos Estab. Gráficos Borsoi S.A. Indústria e Comércio, à Rua Francisco Manuel, 55 — ZC-15, Benfica, Rio de Janeiro, RJ